

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

THIAGO SAMPAIO PACHECO

**FRANZ KAFKA POR UMA LITERATURA REALISTA: A VIDA
REVERBERADA EM *O PROCESSO***

Goiânia

2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Thiago Sampaio Pacheco

3. Título do trabalho

Franz Kafka por uma literatura realista: a vida reverberada em O processo

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Max Canêdo Silva, Professor do Magistério Superior**, em 12/02/2021, às 14:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

Documento assinado eletronicamente por **THIAGO SAMPAIO PACHECO, Discente**, em 12/02/2021, às 14:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8](#)



[de outubro de 2015.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1875923** e o código CRC **630823BE**.

Referência: Processo nº 23070.001268/2021-73

SEI nº 1875923

THIAGO SAMPAIO PACHECO

**FRANZ KAFKA POR UMA LITERATURA REALISTA: A VIDA
REVERBERADA EM *O PROCESSO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, História e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Rogério Max Canedo

Goiânia

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Sampaio Pacheco, Thiago

Franz Kafka por uma literatura realista [manuscrito] : a vida reverberada em O processo / Thiago Sampaio Pacheco. - 2020. CXCII, 192 f.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Max Canedo.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2020.

Bibliografia.

1. Franz Kafka. 2. O processo. 3. crítica materialista. 4. realismo. 5. humanismo. I. Canedo, Rogério Max, orient. II. Título.

CDU 821



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 01 da sessão de Defesa de Dissertação de Thiago Sampaio Pacheco, que confere o título de Mestre em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários.

Aos quatro dias do mês de fevereiro, a partir das 14 horas, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada **Franz Kafka por uma literatura realista: a vida reverberada em O processo**. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Rogério Max Canedo (FL-UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Profa. Dra. Ana Aguiar Cotrim (PosLit/UnB), membro titular externo; Professora Doutora Renata Altenfelder Garcia Gallo (COTUCA-UNICAMP), membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca não fizeram alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. A banca destacou a coragem do pesquisador na escolha do objeto por sua complexidade e caráter polêmico, bem como a qualidade e excelência no desenvolvimento da pesquisa. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Rogério Max Canedo, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos quatro dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e um.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Renata Altenfelder Garcia Gallo, Usuário Externo**, em 04/02/2021, às 17:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Aguiar Cotrim, Usuário Externo**, em 04/02/2021, às 18:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **THIAGO SAMPAIO PACHECO, Discente**, em 04/02/2021, às 18:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Max Canêdo Silva, Professor do Magistério Superior**, em 23/02/2021, às 10:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0,



informando o código verificador **1811886** e o código CRC **1D7AD425**.

Referência: Processo nº 23070.001268/2021-73

SEI nº 1811886

*Para minha família: Gonçala, Paulo e
Isabela, meus amores*

*Em memória de minha avó, Letildes
Pereira Pacheco*

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer primeiramente ao meu orientador, Rogério Max Canedo, pela paciência, pelo cuidado e pela confiança. Agradeço ao Prof. Dr. Jamesson Buarque que em meu processo seletivo de mestrado saiu em minha defesa depositando sua confiança, sem a qual não teria sido possível a realização dessa pesquisa. Agradeço também à Profa. Dra. Renata Altenfelder pelos comentários estimulantes na qualificação do projeto. À Profa. Dra. Ana Cotrim pelo incentivo decisivo para que esta dissertação se realizasse e pelas valiosas contribuições no exame de qualificação. Ao Prof. Dr. Wilson José Flores Jr. pela seriedade, transparência e dedicação em meu exame de qualificação. Ao Prof. Dr. Cássio da Silva Araújo Tavares pelo grande incentivo e inspiração para estudar o escritor Franz Kafka. Ao Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo e a todo o corpo docente do Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás que, para o bem e para o mal, de alguma forma contribuíram para minha jornada e formação. A Modesto Carone, por sua inestimável contribuição aos estudos sobre Kafka, com respeito e admiração. Agradeço aos amigos Marcelo e Tállita por todos os nossos momentos de amizade que contribuíram para tornar as coisas mais fáceis. Agradeço à minha amiga Elis Regina Castro, pelo incentivo, sensibilidade e estímulos constantes durante o processo seletivo. Agradeço muito ternamente a Ana, por tudo que vivemos, pela cumplicidade e pelo companheirismo durante quase todo o período do mestrado. Por fim quero agradecer aos meus pais, Paulo e Gonçala, por acreditarem em mim, pelo amor e principalmente por seus esforços que proporcionaram bases sólidas para que eu pudesse concluir este estudo.

A *humanitas*, o estudo apaixonado da substância humana do homem, penetra na essência de toda literatura, de toda arte verdadeira; por isso, a arte e a literatura autênticas são humanistas, não só por estudarem apaixonadamente o homem, a verdadeira essência de sua natureza humana, mas também por defenderem apaixonadamente a integridade humana do homem contra todas as tendências que a atacam, envilecem e adulteram. Grandeza artística, realismo autêntico e humanismo estão indissolivelmente unidos.

Georg Lukács

RESUMO

Esta dissertação procura analisar a novela *O processo* de Franz Kafka sob a possibilidade de uma leitura realista, sem deixar de considerar a característica fundamental do humanismo, em uma tentativa de confrontar as tendências irracionistas que os críticos atribuem a essa obra. O que se pretende é a discussão de um posicionamento literário e filosófico-social decisivo da produção kafkiana, por meio da análise imanente do texto narrativo, bem como do enfrentamento de diferentes perspectivas críticas, principalmente as do filósofo húngaro Georg Lukács, publicadas em *Realismo Crítico Hoje* (1969). Dialogando com as bases críticas já formuladas da leitura crítica de Carlos Nelson Coutinho (2005) a intenção é o reconhecimento de que em *O processo* estão figuradas as consequências mais profundas das formas de alienação do capitalismo e que, por meio da crítica desse sistema, Kafka dá a ver a importante realidade de seu período histórico.

Palavras-chave: Franz Kafka; *O processo*; crítica materialista; realismo; humanismo.

ABSTRACT

This dissertation seeks to analyze the novel *The Process* of Franz Kafka under the possibility of a realistic reading, while considering the fundamental characteristic of humanism, in an attempt to confront the irrationalist tendencies that critics attribute to this work. What is intended is the discussion of a decisive literary and philosophical-social positioning of Kafka's production, through the immanent analysis of the narrative text, as well as facing different critical perspectives, mainly those of the Hungarian philosopher Georg Lukács, published in *Critical Realism Today* (1969). Dialoging with the critical bases already formulated by Carlos Nelson Coutinho (2005) the intention is the recognition that in *The Process* contains the most profound consequences of the forms of alienation from capitalism and that, through the criticism of this system, Kafka reveals the important reality of its historical period.

Keywords: Franz Kafka; *The Process*; materialistic criticism; realism; humanism.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1. Capítulo I: Fortuna Crítica.....	21
1.1 Lukács e Schwarz leitores de Franz Kafka	
1.2 Coutinho e Konder reavaliadores de Franz Kafka	
1.2.1. Kafka lido como novela e algumas reflexões sobre esse gênero	
1.3 Anatol Rosenfeld e Günter Anders, leituras que marcaram	
1.4 Modesto Carone, tradutor e crítico	
2. Capítulo II: As antinomias em torno da estética de Franz Kafka.....	61
2.1 A forma literária como reflexo das relações humanas: a ambivalência contraditória em <i>O processo</i>	
2.2 Características gerais da antítese estética do século XIX: o realismo como categoria possível em Franz Kafka	
3. Capítulo III: Os impasses da Vanguarda Histórica.....	97
3.1 Do humanismo clássico à crise ideológica burguesa	
3.2 As principais expressões ideológicas do século: Franz Kafka entre o existencialismo e o marxismo	
Considerações finais.....	181
Referências finais.....	188

Publicado há quase 100 anos, a novela *O processo* (1925), continua ainda hoje a desempenhar os mesmos efeitos e a manifestar a mesma atualidade. Nela encontramos um profundo conhecimento de nós mesmos, a narração de situações e atitudes humanas essenciais que ainda hoje determinam e fazem parte da nossa realidade. A literatura de Franz Kafka não envelheceu, ela ainda constitui um fator vivo e fecundo da cultura contemporânea. Nas angústias, nos problemas morais e no destino de Josef K. reencontramos situações e atitudes que continuam a reverberar, de modo universal, na sociedade capitalista de nossa época, principalmente a desesperada e trágica condição da solidão e a luta¹ contra a alienação e suas consequências anti-humanas.

A solidão como condição humana historicamente determinada pelo capitalismo torna-se o conteúdo e o tema principal das obras literárias que marcam o cenário de produção europeu do início do século XX, principalmente em obras enquadradas no conceito da vanguarda histórica. Isso não é diferente em Kafka. No entanto, com essa definição recaímos em um nível um tanto quanto genérico e abstrato, uma vez que não é incomum que obras realistas também fundam sua estrutura sobre a representação desse conteúdo, sobre o fato de que os homens, quando estão desconectados das comunidades humanas, acabam por se condenar a uma vida medíocre e alienada, ou a uma revolta solitária e desesperada (por isso impotente) contra o mundo alienado. Podemos ver essa alternativa, por exemplo, expressa nos personagens dos romances de Stendhal ou Balzac,

¹ As estratégias dessa luta, na literatura de vanguarda, podem, às vezes, ser equivocadas. Principalmente em função de um cenário obscuro e que pouco ilumina o essencial da vida.

em que ao escolherem o caminho da luta contra as normas de um mundo rígido e prosaico, e, ao mesmo tempo, desligados de suas classes, os heróis se condenam à solidão e, portanto, ao fracasso de uma luta desigual contra um tipo de ideologia de toda uma sociedade. Isso ocorre pois, no período histórico do século XIX, quando a sociedade francesa se encontrava fundada em termos ilusórios de que os ideais humanistas da burguesia revolucionária eram, em verdade, uma realidade concreta e não, como a história mostra mais adiante, um idealismo que é afundado pela prática do capitalismo. Ainda assim, através dessa solidão, expressa-se um protesto, uma revolta e uma condenação que, em nome daqueles valores burgueses revolucionários, se fazia da realidade que surge naquela época.

Diante disso, quais são, portanto, as condições que permitem a uma obra de arte ultrapassar sua origem histórica e atingir uma perenidade, uma condição duradoura e universal? Em primeiro lugar, certamente, a adequada representação artística, ou seja, através da criação de homens típicos e da representação dos destinos destes homens, das tendências essenciais de seu tempo, dos fatos novos e significativos onde se manifestam profundamente a dialética histórica de preservação do antigo e da criação do novo. Em seguida, a descoberta de uma forma adequada, de uma estrutura artística que universalize tipicamente o conteúdo ao mesmo tempo em que empresta o poder sensível-evocativo próprio da grande arte, como sublinha Carlos Nelson Coutinho:

[...] notadamente na medida em que a forma não é reduzida aos seu aspecto técnico, mas compreendida como estrutura que condensa e sintetiza, em um nível de máxima abstração e universalidade, determinadas relações humanas essenciais e historicamente duradouras (COUTINHO, 1967, p.24).

E, por fim, como condição igualmente essencial ao conteúdo e à forma, a concretização da expressão de uma visão humanista do mundo, ou seja, de uma perspectiva filosófica, ideológica, que toma partido em defesa da integridade e da dignidade dos homens contra as forças desumanizantes da alienação. Em síntese, isto equivale a dizer que a grande arte autenticamente realista revela sempre um partidarismo profundamente crítico em favor do humanismo. *O processo*, talvez mais do que qualquer outra obra de Franz Kafka, realiza de um modo inovador, estas condições.

Também Kafka está consciente do processo característico da solidão, nele encontramos esse elemento expresso em uma chave nova, que acentua os problemas de uma sociedade, já denunciada pela literatura do século passado, e que, no tempo histórico

de Kafka, é ainda mais cruel: corroborando a solidão “tradicional” dos heróis romanescos do século XIX, em que a condição da solidão decorre exclusivamente de uma opção, Kafka no século XX partiu da recusa consciente da alienação cotidiana e potencializou a isto a solidão das grandes cidades, ou seja, a própria realidade cotidiana, tipicamente resultado do capitalismo tardio. É nas grandes cidades que mais intensamente ocorre a fragmentação capitalista dos indivíduos, eliminando completamente os vínculos de solidariedade humana e apartando os homens, condicionando-os à prisão de uma subjetividade individualista encerrada em si mesma que não emancipa o indivíduo em sociedade. A solidão, na novela em análise, não aparece como um processo, como consequência do desenvolvimento capitalista, em que é mostrado a mudança histórica (espacial, geográfica) e a passagem de uma fase do desenvolvimento das relações humanas para uma fase posterior. Quando a narrativa de *O processo* se inicia, ao contrário, Josef K. é imediatamente acometido por um fenômeno que o levará a uma solidão ainda mais profunda (contrário à concepção de solidão tida nas vanguardas) – especificamente moderno – provocada por uma vida “privada” e sem perspectivas, distante da comunidade e de outros homens.

Esta solidão está ligada dialeticamente a outro fator: a impossibilidade da ação autônoma no mundo social, pois o indivíduo é constantemente reduzido à sua interioridade fetichizada. Em Josef K., esta problemática se manifesta imediatamente através de um evento singular extraordinário, que é tomado como ponto focal. Desse modo “Nasce uma situação novelística quando a exasperação do caso singular, acima da média, faz aparecerem sob forma concretamente concentrada e clara os dados ético-sociais típicos de todo um conjunto de problemas” (COUTINHO, 2005, p.153), isto, por exemplo, revela a incapacidade dos personagens em tomar consciência de suas condições na divisão alienada do trabalho. A intensificação da alienação e da reificação provocadas pelo capitalismo diminui cada vez mais a possibilidade de uma ação verdadeiramente autônoma dos indivíduos; estes se tornam cada vez mais instrumentos passivos de forças maiores aparentemente incompreensíveis e irracionais. No entanto, a hipótese é a de que a reação do protagonista de Kafka contra essa alienação encontra, graças aos resquícios ainda socialmente ativos da ideologia burguesa revolucionária, uma forma objetiva de manifestação e de ação, ainda que esta ação esteja condenada ao fracasso. Contudo, o simples fato de que exista uma reação, uma revolta – que expressa as tendências essenciais e típicas da realidade – este fato indica a preservação dos velhos ideais

humanistas da burguesia. Diferentemente, como mostraremos no decorrer deste trabalho, é o que ocorre na prosa naturalista, em que esses valores desaparecerão completamente, sendo substituídos pela movimentação superficial de uma sociedade alienada e estática. O desaparecimento da figura revoltada indica, no naturalismo, o fim da representação, da narração poética do típico e sua substituição pela mera descrição banal da superfície da realidade. O caráter antiartístico do capitalismo revela-se, nesse momento, de modo intenso.

Apesar de tudo o que foi dito, é comum pensar na produção de Kafka como que expressão máxima e estaque do movimento de vanguarda surgido no início do século XX. No entanto, como veremos com alguns críticos mais adiante, em sua obra encontramos, ao contrário, a vanguarda a serviço do realismo. Estamos, aparentemente, diante de um produto essencialmente vanguardista, de mais uma obra onde se manifesta a dissolução da forma estrutural objetiva em detrimento de um exaustivo experimentalismo formal. Do ponto de vista puramente técnico, como chama atenção Günter Anders e Anatol Rosenfeld, *O processo* é uma inteira aparência expressionista e surrealista do mundo – na forma de uma manipulação que converte a aparência louca em algo totalmente normal – fundado em uma técnica de estranhamento que descobre o fenômeno da vida cotidiana própria do mundo moderno. “Se Kafka deseja afirmar que o ‘natural’ e ‘não-espantoso’ de nosso mundo é pavoroso, então ele faz uma inversão: o pavor não é espantoso.” (ANDERS, 1993, p.21). Nesse sentido, pode parecer ao leitor incauto que o mundo alienado se torna natureza morta, estática, própria de um mundo de “meras coisas”. A prosa sem vida apresenta uma sucessão de fatos e de situações que não passam, aparentemente, repito, apenas aparentemente, de meras percepções subjetivas e pessoais. Para uma leitura superficial, que limite sua análise ao nível técnico do estilo, trata-se de uma mera expressão de um mundo obscuro e alegórico, de experiências subjetivas e singulares. Esta impressão pode se tornar ainda mais intensa se recairmos em leituras que determinam que os fatos relatados na obra tendem precisamente a representar aqueles vividos pelo autor ou por um grupo social específico (como é o caso do estudo de Max Brod que tende a defender as obras de Kafka como expressão da história do povo judeu), ou seja, que do ponto de vista imediato o reflexo estético da realidade é uma rigorosa autobiografia.

A uma observação mais atenta, contudo, esta primeira impressão se desfaz. Através de técnicas de vanguarda, Kafka nos apresenta um inteiro panorama de seu tempo

em sua totalidade objetiva histórica, das imensas alienações geradas pela época anterior e posterior ao nazismo e das várias atitudes típicas em face deste complexo de alienações. O que em um primeiro momento pode parecer como o início das chamadas “literatura de vanguarda”, a obra de Kafka – com sua obstinada crítica estética do mundo desumanizado do capitalismo tardio – é não apenas um dos clássicos da literatura do século XX, mas também um autor extremamente atual.

Carlos Nelson Coutinho (2005) realiza um importante questionamento: “restará algo a dizer sobre Proust e Kafka?”, pressupondo que seria difícil, senão mesmo impossível, dizer algo novo sobre a prosa de Franz Kafka. Isso porque, considera o crítico, “Não terá essa vasta literatura crítica, ou pelo menos sua parte mais significativa, indicado e explicitado a totalidade dos possíveis ângulos de abordagem [...] fornecido o máximo de conhecimento possível”? A isso se somaria o fato de que, em sua visão, é possível indicar na prosa de Kafka “alguns pontos firmes essenciais, ou seja, conquistas que se incorporaram definitivamente à compreensão do significado do mundo estético de Kafka” uma vez que “em muitos casos, lançaram um denso véu de equívocos sobre a verdadeira natureza estético-ideológica dos relatos destes dois [Proust e Kafka] notáveis escritores.” (COUTINHO, 2005, p. 19 – 20). O próprio crítico reitera que esta sensação é justificável, porém falsa. A começar pelo fato de que a grande fortuna crítica de Kafka, como aponta Miguel Vedda (2005), quando observada com maior atenção, reconhecida em suas linhas de força e em sua diversidade, coloca mais questões e levanta mais problemas do que os soluciona. Isso certamente ocorre devido à diversidade de interpretações decorrente da multivocidade do próprio objeto. Além disso, apesar da variedade crítica, foram poucos os críticos do escritor que levaram em conta em suas análises as condições históricas e sociais em que Kafka se inseria. Por certo, consideramos Kafka importante, mas isso não implica, pelo contrário, que questionamentos não possam ser levantados. Por essa razão, iremos inseri-lo em um horizonte de problemas em que o escritor possa ser pensado em face de condições sociais e históricas que o formaram e nas quais produziu sua obra².

Franz Kafka, como escritor realista, como pretendemos mostrar, está consciente da necessidade histórica. Diferentemente de como se manifesta nos naturalistas, no

² O intelectual supracitado, Carlos Nelson Coutinho, em suas análises de *Literatura e Sociedade*, procura questionar esse tipo de problema. Em seu ensaio “Kafka: pressupostos históricos e reposição estética”, o autor faz um comentário a respeito da polêmica em torno da natureza da visão do mundo que Kafka expressava em suas obras, discussão que deu lugar à criação de inúmeros equívocos. A tendência a recorrer a uma interpretação natural (psicanalítica) e a uma interpretação sobrenatural (teológica), perdendo de vista o essencial. Cf. Referências Finais.

escritor tcheco essa necessidade se manifesta e é concretizada através da totalidade de determinações, dos destinos singulares e das ações humanas. Nas conversas de Josef K. com o comerciante Block, esta problemática se torna sensível e evidente: trata-se de mostrar que nenhum “poder maior” exterior pode substituir a necessária responsabilidade e liberdade de optar, liberdade essa que se baseia não em ímpetos irracionais, mas na tomada de consciência da realidade, e que, conseqüentemente, a dimensão e a grandeza do núcleo humano residem na profundidade e na decisão com as quais o homem assume a responsabilidade de suas decisões, sem se deixar dominar passivamente diante dos interesses imediatos da realidade sobre a qual atua. É precisamente nas diversidades destas opções, da maneira como reage à realidade, que reside a também necessária hierarquia objetiva dos tipos e de seus destinos, hierarquia em que, como tentaremos demonstrar, Kafka se fundamenta para a composição estrutural de sua obra³. Assim, com a análise que será feita mais adiante, pretendemos mostrar que Josef K. aparece como o personagem central de *O processo* somente porque reúne em si, e expressa em suas ações, o máximo das possibilidades objetivas de seu tempo; a sua luta incessante para libertar-se das opressões desumanizadoras de sua realidade faz dele uma expressão típica das tendências sociais que em sua época se opunham à alienação e ao conformismo. É apenas por isso, e não porque a novela seja uma autobiografia, que se justificará o fato de *O processo* se estruturar em torno do destino e da vida de Josef K. A visão do mundo de Franz Kafka, o seu humanismo peculiar e ideologicamente responsável pelo seu realismo, também em sua recusa de estabelecer “condições humanas” eternas ou ontológicas, residiria aí o fundamento da adesão de Kafka aos princípios do realismo?

Além das situações concretas e das atitudes típicas que são a expressão do período de transição do capitalismo e uma antecipação do nazismo como fenômeno histórico global, *O processo* apresenta um período em que os gestos de solidariedade humana não emprestam mais um sentido e uma dimensão maior à vida. Em meio a toda obscuridade e desumanidade dominante, o protagonista descobre-se solitário em um mundo que evita uma rigorosa tomada de consciência da condição histórica. Quando, após a “libertação de seu advogado”, Josef K. toma - indiretamente - a decisão de jamais submeter-se aos desígnios dessas forças alienadas, ele, portanto, desiste de fazer parte do sistema e torna-se um “revoltado”, acaba por se condenar à solidão em um mundo no qual

³ Sobre o assunto, Carlos Nelson Coutinho (1967) em sua leitura crítica sobre Graciliano Ramos diz que é comum, na maioria das obras de vanguarda, que essa hierarquia – quando existe – seja fruto de uma expressão subjetiva e arbitrária.

todos os que estão à sua volta são manipulados. Esta fuga da realidade (optar por viver uma vida alienada), esta recusa em assumir as responsabilidades sobre o próprio destino, acaba por se revelar na obra uma das atitudes humanas básicas da Europa no período de transição do capitalismo imperialista para o de monopólios; trata-se de uma nova forma de alienação, de radical separação entre a vida pública e a vida privada, expressando-se muitas vezes em uma indiferença diante da vida, senão em um desespero, ambos objetivamente semelhantes em sua recusa resolvida de compreender a essência da realidade. Apesar de Kafka representar todas essas questões, cabe pontuar que ele também expressa o oposto dessas atitudes a partir da jornada e do destino de Josef K.

Cabe ressaltar também que esta permanência da alienação, da solidão e da falta de perspectivas tem uma razão fundada na permanência das estruturas sociais que gestaram, ao longo das épocas, as novas formas de alienação e permitiram a loucura e a barbárie nazistas de uma vida absurda e sem sentido em um mundo repleto de mitos, tais como o da “segurança”. Nesse sentido, o que se percebe é que Kafka se insurge contra este mundo, compreendendo que enquanto nada for feito, o capitalismo continuará a segregar e a aprisionar os indivíduos em uma condição de solidão e desespero – pressupondo que o único caminho verdadeiramente autêntico é o da luta para manter o núcleo humano dos homens, por evitar a corrupção em face de um mundo degradado. Esta defesa da *humanitas*, que o opõe categoricamente ao irracionalismo existencialista niilista da vanguarda, é a base fundamental da perspectiva concreta aberta pela novela de Kafka: de que apenas na autêntica comunidade humana, a humanidade encontrará o caminho para a superação de sua trágica condição. Ao mostrar as forças de oposição à alienação e, assim, deixando em aberto uma perspectiva concreta de superação, *O processo* cumpre um dos requisitos essenciais do autêntico realismo.

O emprego dos recursos técnicos elaborados pela vanguarda serve, na novela de Kafka, precisamente para tornar possível, em meio à sua condição histórica de intensa alienação do capitalismo de monopólios, o triunfo do realismo, dando continuidade, ao mesmo tempo em que recria a tradicional forma estrutural das grandes novelas (Gógol, Hoffmann). Já que, como podemos constatar em nosso tempo, a realidade imediata é a intensificação da fragmentação da comunidade humana e a redução dos homens aos estreitos limites de sua subjetividade, uma obra que se quer realista e que, portanto, extraia seu conteúdo desta realidade, não pode deixar de tocar nestes problemas. Nesse sentido, seguindo a perspectiva de Bertolt Brecht, as técnicas de vanguarda podem ser muito úteis

na representação dessa realidade imediata, tornando-a intensamente evidente e sensível, “temos de lançar mão de todos os aspectos formais que nos ajudem a apreender a fundo a causalidade social” (BRECHT, 2016, p.292). Mas é preciso destacar que se trata apenas de um dos aspectos, ainda que seja fundamental, da realidade. Assim, como defendemos neste trabalho, Kafka pretende superar o imediato e captar a totalidade das determinações essenciais do mundo, reencontrando em sua obra a estrutura universalizante da novela tradicional. Com ela irá alcançar a representação dos destinos dos tipos e das situações que formam a essência da realidade moderna, sob uma forma narrativa e artística. Sem a representação objetiva desta totalidade essencial, possibilitada principalmente pela categoria do humanismo como visão do mundo e pela estrutura novelística, a obra se fragmentaria em uma mera experiência subjetiva ou na descrição mecânica de uma realidade reificada. Na tentativa de generalizar aquilo que não passa de uma experiência pessoal, ou seja, na tentativa de elevar o imediato da experiência à dimensão de universal sem a mediação da particularidade, da tipicidade, a obra de vanguarda torna-se alegórica: transforma a problemática histórica em uma mera “condição humana” ontológica, eterna.

No entanto, nada disso ocorre em *O processo*; a estrutura dessa obra obedece e respeita as leis universais do gênero novelístico, renovando-as no contato com os novos conteúdos de sua época. Na medida em que o problema do realismo na arte nada tem a ver com a técnica experimentalista artística, a oposição entre vanguarda e realismo torna-se decisiva na obra de Franz Kafka, por meio do exame detido do sistema de categorias estético-filosóficas de Georg Lukács, para se alcançar essa crítica marxista. O objetivo principal desta dissertação é percorrer alguns dos caminhos trilhados por Georg Lukács, para a partir dele entender o realismo enquanto categoria crítica possível em Kafka, utilizando como exemplo típico a peculiaridade da arte literária, a obra *O processo*, considerando o humanismo como “categoria central” que possibilita a aplicação deste método histórico-sistemático.

Na estética lukacsiana, a arte é imprescindivelmente pensada junto do homem: em sua origem, em seu desenvolvimento, em sua necessidade social e em seu condicionamento histórico. A arte está vinculada às transições de nossa espécie, tornando-se assim uma *autoconsciência do gênero humano*⁴. Ao longo de toda a teoria literária de Lukács, a apropriação artística da realidade mistura-se com a defesa da

⁴ Para chegar a essa conclusão, Lukács dedicou-se ao estudo das especificidades estéticas da arte em uma relação íntima com a essência, a substancialidade humana do homem, também denominada: *humanitas*.

integridade e da dignidade do homem contra as tendências que a adulteram. Tais ênfases não visam à tentativa de levar a termo uma imagem de toda a cultura lukacsiana - já é consagrada, como se sabe, a profunda erudição de Lukács - mas a pretensão é o reconhecimento de que em *O processo* estão figuradas as consequências mais profundas das formas de alienação do capitalismo e que, por meio da crítica desse sistema, Kafka dá a ver a importante realidade de seu período histórico.

Em face de tal intento, o capítulo I, embora o trabalho possa mencionar e situar vários críticos, irá corresponder a um critério de centralização crítica, isto é, será estabelecido um diálogo com a crítica que consideramos representativa no que concerne à discussão do problema de uma estética tão verdadeira quanto a vida nas obras de Franz Kafka, e estão em harmonia com uma leitura confluyente e típica sobre a discussão do problema do desenvolvimento realista das obras deste escritor. Nesse capítulo, ademais, enfatizaremos sobretudo um olhar da crítica brasileira sobre o escritor tcheco, mas trataremos também outros dois importantes críticos estrangeiros, sendo os críticos selecionados: Carlos Nelson Coutinho, Leandro Konder, Roberto Schwarz, Georg Lukács, Günter Anders, Anatol Rosenfeld e Modesto Carone. A intenção desse capítulo é mapear os pontos de vista e, com isso, reconhecer não apenas algumas das linhas mais importantes, aquelas que acabaram por se tornar canônicas, como também as discordâncias no interior de cada leitura, buscando, principalmente, os elementos antagônicos que, frequentemente, indicam caminhos pouco explorados e problemas não confrontados, abrindo um campo fecundo de investigação.

Em seguida, no capítulo II, procura-se discutir as questões concernentes às contradições entre o naturalismo e o realismo. A análise caminha na direção dos estudos lukacsianos que explicam uma das maiores antíteses da estética. Ao nosso ver é uma questão fundamental, pois Lukács trata desta distinção entre realismo e naturalismo a partir da arbitrariedade irracionalista. Há nesse processo um conjunto denso de determinações, cuja análise desse processo estará mais adiante. Isso porque, de modo geral, essa distinção, vale a pena adiantar, está centrada na perda do caráter épico da forma literária; o romance naturalista, por exemplo, deixa de ser uma forma que concentra uma totalidade de objetos, capaz de iluminar uma particularidade histórica da realidade burguesa. O intuito é opor duas concepções de literatura: sendo uma (o realismo) que entende os fatos da vida concreta apreendidos como um processo dialético em contínuo desenvolvimento e outra (o naturalismo) que concebe a verdade artística como o

enquadramento de experiências cotidianas estanques. Para confrontar essas questões, discutiremos estas manifestações literárias a partir de referências centradas, principalmente, no ensaio “Narrar ou Descrever?” de Georg Lukács, assim como em outros importantes textos do pensador húngaro. Alguns textos de Karl Marx também serão de fundamental importância, pois ajudam no entendimento de algumas questões fundamentais a essas expressões artísticas.

No capítulo III abordaremos as questões que tratam do humanismo, frequentemente negligenciada nas análises de Kafka, a partir da perspectiva filosófica de Georg Lukács. Na narrativa de Franz Kafka, encontramos um tipo de olhar para o homem que, à sua maneira, aproxima-o dos principais autores da literatura realista. O objetivo é, por meio da apresentação do humanismo de Georg Lukács, discutir e repensar esse conceito, entendendo-o como uma categoria histórica ligada ao movimento que leva o indivíduo em seu cotidiano ao reconhecimento da sua condição de ser humano, por meio das experiências em sociedade. O humanismo atua demonstrando a objetividade das relações sociais e apresentando uma defesa a favor da preservação do núcleo humano. Para tanto, será contraposto ao humanismo uma tendência que surge de atitudes contraditórias, ligada a uma concepção mitologizante e irracionalista que apresenta uma crítica desprovida de perspectivas concretas e objetivas. Tal ideologia irracionalista é frequentemente associada a uma crítica revolucionária do capitalismo, no entanto, como defende Carlos Nelson Coutinho (1967 e 2005), esta confusão nada é senão uma falsa impressão que deforma os reais problemas históricos, humanos e culturais da época do capitalismo. O presente capítulo pretende ser uma contribuição para o esclarecimento e superação desses equívocos ao mesmo tempo em que propicia a abertura de um terreno para observar a obra de Franz Kafka à luz desse conceito humanista realista.

Ainda no terceiro capítulo desta dissertação, nosso estudo ganha concreção com os comentários a propósito do embate filosófico entre o materialismo dialético e o existencialismo, isto é, com a elucidação dos problemas ideológicos próprios do estágio imperialista do capitalismo que resultou no principal choque ideológico do século XX, choque de duas orientações de pensamento: o materialismo dialético que vai de Hegel a Marx, e de outro lado o existencialismo que surge em Kierkegaard e tem sua expressão máxima em Heidegger (LUKÁCS, 1979). Essa tensão particular, que caracteriza o pensamento do século XX, tende a demonstrar, como veremos, os detalhes mais sutis e fundamentais que expressam os riscos e a ameaça de aniquilamento que o capitalismo

promove ao núcleo humano, desde os problemas da vida pública até o sufocamento e a mutilação da personalidade dos homens. O confronto entre estas duas ideologias, seguido de análises da novela *O processo*, de Franz Kafka, espera demonstrar que a liberdade humana aparece enquanto união dialética com a necessidade e não como o inverso abstrato de uma necessidade inumana, abstrata, fatalista e desprovida de vida.

Cabe destacar que ao longo do que está proposto aos capítulos acima mencionados, demonstraremos algumas assertivas com a análise da obra *O processo* no curso do próprio desenvolvimento das discussões teóricas. Assim, examinaremos passagens fundamentais da obra para demonstrar a construção narrativa em contraposição à atitude descritiva e a manifestação da totalidade para a concepção do mundo próprio da obra⁵, além de outras questões pontuais próprias à obra literária tais como a angústia como sentimento predominante no cotidiano, a incompreensão do mundo, a falsa ideia da condição humana como ontológica e a impotência como característica das ações das personagens. A ênfase no objeto literário visa, no conjunto, destacar um complexo de determinações que se entrecruzam, chocam-se e combinam-se de modo a construir uma expressão angustiante da jornada de Josef K., em que é ressaltada a dimensão agressiva da sociedade (bem como a grosseira demagogia do fascismo). Nesse sentido, serão abordados alguns temas recorrentes nas narrativas de Kafka, relacionados ao ser social do capitalismo e à maneira operante das forças alienadas do Estado, a essência dos poderes que regem a sociedade. Neles, como será analisado, encontra-se sintetizado a insensatez das instituições que excluem de si até mesmo aqueles que possuem uma ânsia por nelas se integrar, a mentira do falso mito da segurança – em nome da qual se funda a falsa razão burocrática do Tribunal -, bem como uma melhor exposição do humanismo no trágico fim de Josef K.

O que foi esboçado aqui representa apenas um apanhado dos problemas que surgiram. Não consideramos a obra *O processo* como uma resposta exaustiva a todas as questões aqui colocadas. Nossa metodologia não é outra senão o arcabouço teórico de Lukács. No entanto, o estudo deste trabalho representa apenas esboços polêmicos e os problemas não visam ser tratados de maneira sistemática, não é a sistematização que se almeja. O mesmo pode ser dito ao tratamento dado a opositores de Georg Lukács. Os famosos debates com Bertolt Brecht e Theodor Adorno sobre o expressionismo, por exemplo, teriam direito a vários estudos à parte. Não é, entretanto, este o local para

⁵ Esta questão, evidentemente, não diz respeito somente à literatura, embora Lukács tenha dado maior atenção a essa problemática em livros e ensaios que tratam especificamente da arte literária.

analisá-los detalhadamente. Aqui, o que desejamos oferecer representa, apenas, portanto, um ensaio, uma tentativa em vista de definir os problemas mais importantes em torno das leituras críticas que se fazem de *O processo*, e de indicar o caminho de uma adequada leitura realista - nas bases de uma estética marxista - de Franz Kafka.

**Capítulo I. Fortunas Críticas: as linhas de força
que definiram a recepção crítica de Franz
Kafka**

Não foram poucos os intelectuais que no século XX e no início do século XXI falaram sobre Franz Kafka. Autores das mais variadas tradições críticas debruçaram-se sobre as narrativas do escritor tcheco que viria a ser um dos mais marcantes e conhecidos representantes da vanguarda literária. Por essa razão, as análises a ele dedicadas são, no conjunto, muito distintas. Em uma nota prévia no livro *Kafka: pró e contra*, por exemplo, Günter Anders faz menção às discordâncias de interpretações em torno dessa literatura:

A diversidade de interpretações que Kafka sofreu não se baseia na “estupidez” dos intérpretes, mas na multivocidade do próprio objeto. A discussão sobre Kafka lembra a disputa descrita nas *Mil e Uma Noites* em torno da “verdadeira” cor de madrepérola: trata-se não de investigar a cor verdadeira da madrepérola, mas de dominar a situação em que emergem objetos de madrepérola e de decidir a questão sobre as “vantagens e desvantagens” de objetos furta-cor. (ANDERS, 1993, p. 12)

Apesar dessa conhecida, reconhecida e produtiva diversidade de perspectivas, é possível em meio a esse conjunto de estudos reconhecer algumas tendências determinantes da recepção crítica da narrativa de Kafka, como forma de mapear as linhas de força mais fecundas e algumas orientações mais recorrentes que contribuem para uma avaliação crítica do escritor.

Uma primeira orientação crítica tende a ver as obras de Kafka como principalmente marcadas pela presença de uma apologia ao capitalismo, entregue “a um experimentalismo técnico que esconde a vacuidade ideológica e a deformação do real conteúdo histórico-humano” (COUTINHO, 1969, p. 9). Georg Lukács (1969) elabora uma extensa reflexão que vai nessa direção. Apesar de, atualmente, existir uma frente crítica bem consolidada que vincula e defende Kafka à luz das tradições do realismo ligado ao humanismo que desmistifica as ideologias decadentes e anti-humanas do capitalismo, essa orientação crítica de Lukács não perde sua relevância e seu mérito sobretudo devido à sua originalidade e à “uma amplitude teórica, histórica e sistemática que não encontramos em seus trabalhos anteriores” (COUTINHO, 1969, p. 8).

No entanto, não é possível desconsiderar que há nessa crítica de Lukács algumas problemáticas que devem ser discutidas. A rigor, esta linha de força prossegue uma antiga linha lukacsiana de combate ao naturalismo e ao formalismo que está em vigor desde os seus artigos da década de 30. De qualquer modo, como pensa Coutinho (1969), é bastante estranho que Lukács tenha feito a escolha de considerar Kafka como o representante típico das tendências dissolutas do realismo na vanguarda (uma vez que havia naquele momento escritores evidentemente mais irracionalistas que Kafka), pois essas tendências ao longo do livro, tomadas em si mesmas, parecem se revelar um tanto forçadas. Coutinho esclarece essa impressão com outro trecho de sua introdução ao referido livro de Lukács:

Antes de 1956, Lukács jamais falara de Kafka; nem em seus ensaios literários da década de 30, nem em sua *Breve História da Literatura Alemã* (1945), Lukács faz a menor referência a Kafka. Assim, é neste livro que estamos analisando [*Realismo Crítico Hoje*] que, pela primeira vez, uma crítica deste autor aparece nos escritos de Lukács; é preciso dizer claramente que Lukács não foi muito feliz neste primeiro contato, como, aliás, não o foi a maioria esmagadora dos críticos – burgueses e marxistas – que se ocuparam da obra do autor tcheco. (COUTINHO, 1969, p. 10 – 11)

O que nos propomos a mostrar ao longo desta dissertação é que tanto o “realismo humanista” quanto “algumas tendências de vanguarda” podem ser identificados em narrativas ao longo de toda a produção de Kafka, ainda que esses extremos sejam raros, pois costumam aparecer combinados em uma unidade e das formas mais variadas. Em um estudo de proporções mais abrangentes, tal como o estudo de Leandro Konder (1979), é possível identificar uma maior ênfase em uma ou outra narrativa específica, mas é difícil observar narrativas claramente definidas em que impere apenas uma única dessas tendências. Além disso, pelo modo como Georg Lukács constrói a oposição entre Franz Kafka e Thomas Mann, fica sugerido que o realismo crítico é sempre frustrado e diluído pelas tendências vanguardistas. Isso não é apenas uma disposição do crítico, mas uma atitude recorrente, isto é, o desejo de chegar a uma suposta verdade totalizadora sobre a vanguarda no século XX acaba por fazer com que Lukács relativize seu próprio método ao obrigá-lo a distinções absolutas, omissões e observações marginais que não apenas simplificam o assunto, como impede o avanço de uma valorização específica e concreta das obras de Kafka, resultando em algumas formulações problemáticas e demasiadamente enfáticas.

Já outra importante linha de força tende a considerar a produção de Kafka como um paradigma que carrega consigo um triunfo do realismo sobre as tendências de vanguarda.

Pautadas em uma visão essencialmente crítica da literatura, sem deixar de considerar a importância das ações dos homens, os estudos de Carlos Nelson Coutinho (2005) e Leandro Konder (1979) tendem a ver dois momentos bem definidos na produção de Kafka que teria transitado da representação do mundo alienado, individualista e anti-humano, a uma atitude crítica diante da vida no período capitalista. Nessa linha de força, o texto de Coutinho cujo o título é *Lukács, Proust e Kafka*, publicado em 2005, é um dos principais referenciais críticos e se vale como uma síntese de alguns pontos muito importantes que podem ser considerados característicos dessa tendência interpretativa⁶.

Leandro Konder em *Kafka: vida e obra*, se sustenta em algumas considerações que Franz Kafka já fizera sobre sua própria literatura (isso de forma alguma é privilégio dessa orientação, já que nas obras de Kafka, como reforça também Günter Anders, articulam-se muitos elementos biográficos – com intensidades muito particulares – o que torna costumeiro muitas análises com essas aproximações pouco mediadas com suas declarações ou com aquilo que pode ser apreendido de sua vida através de seus diários). Para exemplificar essa questão, veremos um trecho de seu diário, escrito em 06 de agosto de 1914, no qual Kafka comenta sobre o seu fazer literário:

Analisando do ponto de vista literário, o meu destino é muito simples. O talento que eu possuo para passar a limpo a minha vida íntima, vida que está aparentada ao sonho, fez com que todo o resto caísse no acessório, e tudo o mais secou horripelantemente, não cessa de secar. Nada senão isso terá o condão de me satisfazer. Ora, a força de que eu possuo dispor para realizar essa narração é totalmente imprevisível, pode ser que já me tenha abandonado definitivamente, pode ser que ainda me torne a surgir, ainda que evidentemente as circunstâncias em que vivo não a favoreçam em coisa alguma. (KAFKA, 2000a, p. 102)

Em muitos momentos Konder realiza a mediação entre vida e obra de Franz Kafka. Chega a considerações de que a literatura para Kafka era um meio de colocar diante de si os seus próprios problemas e questões essenciais de seu tempo que o atormentava. Há, certamente, vários elementos de extrema importância nessas declarações. Nesse mesmo sentido, através de passagens muito pontuais sobre o cotidiano de Kafka, Leandro Konder conseguiu extrair a essência do riso melancólico do escritor tcheco, a que voltaremos no capítulo III. De todo modo, esses tipos de declarações abrem certos campos de

⁶ O texto de Carlos Nelson Coutinho, aliás, surge já do antigo reconhecimento do autor sobre as considerações problemáticas de Lukács em *Realismo Crítico Hoje*, permanecendo assim como uma notória referência para pensar certos aspectos da produção de Franz Kafka.

possibilidade no qual muitos críticos mal intencionados sentem-se à vontade para construir análises sobre fundações pretensamente inquestionáveis⁷.

Em síntese, os estudos de Coutinho e Konder, como se poderia esperar, além de colocar em discussão a defesa de certos valores rígidos e pré-definidos que se tem sobre a produção de Franz Kafka, a percepção aguçada dos marxistas sobre as movimentações incessantes dos valores realistas e vanguardistas entre a representação do mundo alienado, a frustração, a impotência, angústia, resistência, alegria ou desespero, aparecem como elementos novos e decisivos da crítica das obras do escritor tcheco. Em Kafka, isso ocorre com considerável frequência, ora em narrativas fraturadas internamente, ora em narrativas tensionadas pelas forças ambivalentes em luta como é o caso de *O processo* e *O castelo*. Todas essas questões serão postas em discussões a partir da análise do texto literário nos próximos capítulos.

Além dessas tendências, é necessário pontuar a presença de um importante crítico marxista que propôs também uma visada dialética sobre a produção de Kafka. Roberto Schwarz em seu ensaio sobre *A metamorfose*, diferentemente de Coutinho, não propõe uma coexistência consistente e enriquecedora entre a tradição do realismo e a vanguarda, mas enfatiza, em determinada medida, uma cisão bem definida entre esses valores. Algumas características apontadas por Schwarz para fundamentar essa inflexão crítica está na ausência da consciência como meio para determinar ativamente os destinos humanos, a ausência de articulação, sentido e finalidade prática, o confronto do tempo mecânico com o tempo mítico promovendo assim a destruição da temporalidade histórica e a ausência de materialidade na linguagem. Assim, como em *Realismo Crítico Hoje*, a análise de Schwarz não compreende a produção de Kafka como narrativas marcadas por temas e procedimentos densos, tensionados e fraturados que não conseguem mais corresponder, imediatamente, aos pressupostos da organicidade realista, mas que também não estão estritamente vinculados à atmosfera decadente e irracionalista que caracteriza grande parte das produções de vanguarda de uma maneira geral.

Outra linha de força, talvez ainda mais conhecida que as anteriores, da recepção crítica de Kafka, associada ora a uma ora a outra das orientações apresentadas acima, busca enfatizar a estreita aproximação e diálogo de Franz Kafka com as tendências

⁷ É o caso, por exemplo, das leituras forçosamente biográficas de Max Brod, ou dos estudos de Félix Guattari e Gilles Deleuze (2017), que não merecem mais do que uma nota de rodapé.

modernistas, sobretudo os pontos de proximidade e de adesão do escritor tcheco às tendências estéticas dos movimentos de vanguarda. Podemos afirmar com certo rigor que o artigo “Kafka e kafkianos”, de Anatol Rosenfeld, é o texto que, nesse aspecto, exerce a maior influência crítica. Outro exemplo importante é o de Günter Anders que radicaliza ao sugerir que Kafka tenha sido o maior representante e iniciador das tendências de vanguarda na literatura europeia. Rosenfeld considera *A metamorfose* como uma das mais autênticas e completas manifestações do caráter ambíguo do indivíduo moderno na narrativa de Kafka, é nessa obra que encontramos a dualidade como característica mais marcante da personalidade do protagonista kafkiano, o sujeito que “oscila entre a auto-entrega e a auto-afirmação, ficando frustrado em ambos os sentidos: não se ajusta e não se afirma.” (ROSENFELD, 2015, p. 227). Mas apesar dessa ênfase, Rosenfeld não deixa de destacar e reconhecer o modo como Kafka estilisticamente repõe esse conteúdo dando continuidade à estética vanguardista que perfaz todo o conjunto da obra do escritor.

Portanto, alguns textos críticos de diferentes orientações serão discutidos ao longo desta dissertação. Neste capítulo a ênfase recai sobre aqueles que, à sua maneira, representam perspectivas que influíram em um plano ordenador dos estudos que se tem dedicado a Franz Kafka, representando o modo como ele tende a ser, atualmente, lido e interpretado. A discussão dos textos foi organizada por ordem de interesse e de afinidade crítica entre os autores. Portanto, o primeiro conjunto de textos a ser discutido é *Realismo Crítico Hoje*, de Georg Lukács e “Uma barata é uma barata é uma barata”, de Roberto Schwarz, seguido dos estudos de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder em *Lukács, Proust e Kafka* e *Kafka: vida e obra*, respectivamente. Na sequência vem os estudos de Anatol Rosenfeld em “Kafka e kafkianos” e *Kafka: pró e contra*, de Günter Anders. Além desses estudos fundamentais, para encerrar este capítulo serão discutidos os pontos de vista de outro importante crítico: trata-se do principal tradutor de Franz Kafka no Brasil, Modesto Carone.

1.1 Lukács e Schwarz leitores de Franz Kafka

Realismo Crítico Hoje do filósofo marxista Georg Lukács, publicado originalmente em 1957, não obteve até hoje, em meio à extensa bibliografia do filósofo, a atenção que merece. No entanto, o referido livro possui um conjunto de ensaios de grande importância, não somente para os estudiosos de Lukács e da estética marxista, como também para aqueles que estão diretamente interessados nos debates sobre a literatura do início do século XX ou dos estudos sobre o escritor tcheco Franz Kafka. Esses ensaios são formulados no confronto e no debate sobre realismo e modernismo (vanguarda).

Hermenegildo Bastos destaca, particularmente, o problema de se “comparar um livro de caráter nitidamente polêmico como este [*Realismo Crítico Hoje*] com outras obras de Lukács de caráter sistemático como *O romance histórico* ou a *Estética*” (BASTOS, 2018, p. 10). Isso, no entanto, não retira a importância daquele polêmico livro de Lukács.

Como é próprio de seu estilo, Georg Lukács inicia a discussão de seu livro com uma reflexão sobre a concepção de mundo subjacente às vanguardas literárias. Nisso, o autor logo adverte: “O escolho que devemos evitar a todo custo é precisamente a imitação dos teóricos que dão o tom à vanguarda e só admitem, para a distinção das escolas, critérios de ordem formal: maneira de escrever, técnica literária, processos imediatos da realização.” (LUKÁCS, 1969, p. 33). Portanto, as análises de Lukács pretendem ser ainda, relativamente, fiéis ao seu método, ou pelo menos é isso que se espera.

De maneira decisiva o ressurgimento do realismo crítico aparece como questão central para Lukács em meio aos escritores e à literatura do início do século XX. O modernismo, e com ele a vanguarda, passa por grandes impasses naquela época. O que vemos é uma contraposição, isto é, um desgaste de uma estética orgânica que trata de assuntos novos e historicamente importantes – bastante significativa para o século XIX – reorganizada em uma estética da novidade, em um formalismo padronizado, interessante para a indústria do consumo.

Lukács nos coloca, pois, perante um fenômeno histórico extremamente complexo. A polêmica desses jogos estéticos entre o realismo e a vanguarda surge de seus ensaios sobre o expressionismo nos anos de 1930. No entanto, é apenas no final dos anos 1950, quando a arte modernista e a vanguarda já estão relativamente consolidadas na

transformação da percepção da subjetividade, que o filósofo húngaro retorna, outra vez, a essas discussões e questionamentos⁸.

No ensaio introdutório “A concepção do mundo subjacente à vanguarda literária” de *Realismo Crítico Hoje*, Lukács entende que a vanguarda encontrou inicialmente fortes contradições entre os críticos literários. No caso de Proust, por exemplo, apesar de vanguardista, para alguns críticos o escritor francês ainda estava entre os grandes romancistas do século XIX. No caso de Kafka, por outro lado, o debate dessa crítica específica se deu em torno de alguns mal-entendidos sobre a natureza da visão de mundo presente em sua obra. Ainda nessa crítica aparece uma dualidade muito bem marcada de uma tendência interpretativa psicologizante de um lado, e uma interpretação mítica, teológica do outro. Em ambas as interpretações, vê-se, muito bem assinalado, uma falsa percepção dessa literatura que é reduzida a estereótipos patente em expressões como “mística judaica”, “complexo de inferioridade”, “complexo de Édipo”, “complexo de castração” em um mundo absurdo e irracional. Em suma, nessa esteira Lukács aponta que essa crítica carrega toda e qualquer forma de interpretação contraditória paralisadora que impede as verdadeiras apreensões da ideologia burguesa.

Diferente dessas interpretações, Lukács compreende a obra de arte como representação mimético-evocativa da realidade social. O filósofo enfatiza uma poética do realismo que vem de Marx e Engels como significado de representação da essência de uma realidade social historicamente determinada. Nesse sentido, define-se, primeiramente, o conteúdo social-humano e histórico que serve de referência e, em seguida, o modo como esse conteúdo é repostado artisticamente. Contudo, contrariando seu próprio método, Lukács formulou juízos bastante categóricos, porém nunca de modo sistemático, sobre as vanguardas:

Completamente oposto é o objetivo intencional pelo qual os comandantes da vanguarda literária determinam a essência humana de seus personagens. Podemos dizer, em suma, que eles não consideram mais do que “o” homem, o indivíduo que existe desde sempre, essencialmente solitário, desligado de todas as relações humanas e, a fortiori, social, ontologicamente independente. (LUKÁCS, 1969, p. 37)

Com tal afirmação deveríamos entender que o autêntico realismo a partir do romance vanguardista tem aí o seu fim? Tal afirmação de Lukács sugere a perspectiva de

⁸ Mais precisamente em 1957 quando foi publicado pela primeira vez sua obra *Realismo Crítico Hoje*.

que há, na vanguarda literária, o fim da dialética histórica decisiva dos romances realistas do século XIX, que o devir aparece agora ocultado por esse sequestro das ações e da autonomia dos homens. A afirmação é contundente e carece de uma análise demonstrativa. Por isso, nos deixa diante de um grande problema. Se Kafka é capaz de representar homens alienados, desligados das autênticas relações humanas, a sua obra não seria, então, uma espécie de realismo, uma vez que teria captado, com vigor e valor estético, uma tendência histórica – a perspectiva obscura do capitalismo? Apesar de Lukács pensar, em determinada medida, que aí termina o realismo, contraditoriamente, ele certamente levou em conta que não se trata de um defeito de Kafka, mas de um fato histórico ao qual o escritor não poderia ter escapado. Mas justamente por não ter fugido a esse tema e confrontado esses fatos no âmbito literário, representando um olhar novo para a dialética das relações e do tempo histórico, não teria Kafka, afinal, alcançado uma espécie de realismo?

A busca pela ligação entre o sentido e o fenômeno político e a representação artística no curso do tempo da história é uma das marcas principais da crítica e da estética de Lukács. No caso de *Realismo Crítico Hoje*, Georg Lukács argumenta que essa ligação perde força a partir das vanguardas, pois o fenômeno político representado é o reflexo da derrota das forças positivas que tentaram impulsionar a evolução histórica em um caminho mais humano, portanto, nesse sentido, nas vanguardas literárias o fenômeno político é a vitória da decadência. Lukács diz: “O problema posto por uma literatura de vanguarda diz respeito, portanto, a uma concepção do mundo no sentido que definimos, isto é, a uma tomada de posição fundamental em relação à realidade efetiva.” (LUKÁCS, 1969, p. 43).

Essa assertiva, a princípio, causa algumas dúvidas. Entende-se o que Lukács quer enfatizar: a superação, por parte dos vanguardistas, de uma organicidade estética, da tipicidade histórica e o abandono da particularidade das relações concretas representadas através de uma interação viva entre o homem e o mundo circundante. A rigor, a narrativa de Kafka, nessa perspectiva de Lukács, carece de uma transição, porque não nos é representado as mediações iniciais e transformadoras do recuo das ideias da burguesia revolucionária, restando apenas, nessa perspectiva, uma fase apologética do mundo capitalista. Assim, o grande impasse do realismo no início do século XX, que Lukács vê ocorrer neste momento nas vanguardas literárias, não é o término do realismo simplesmente, mas um momento particular marcado por um fracasso político e estético.

Para o filósofo húngaro, Franz Kafka seria, portanto, a expressão máxima de uma decadência artisticamente interessante. Embora insista em não tomar um caminho formal para a análise, Lukács não deixa de apontar os méritos na seleção e na composição dos detalhes do mundo nas obras de Kafka:

Evidentemente, é sobretudo no pormenor que se conserva esta onipresença do realismo. A este respeito, basta citar o exemplo de Kafka, no qual a força sugestiva do pormenor verdadeiro é tão grande, que mesmo as descrições mais inverossímeis mais irreais, nos parecem reais na sua obra. (LUKÁCS, 1969, p. 79)

Esse realismo parcial dos detalhes, no entanto, estaria a serviço de uma construção essencialmente alegórica do mundo e, por isso, antirrealista. Nessa mesma perspectiva, a leitura de Roberto Schwarz sobre *A metamorfose* é pontual: “O mundo sem nexo interno tem sentido somente para quem o vê – a falta de sentido é significativa – não para quem o vive.” (SCHWARZ, 1981, p. 61). Essa construção alegórica é pressuposto do “nada”, de um mundo “essencialmente absurdo e sem sentido”, Schwarz ainda diz: “a consciência de um mundo sem sentido prático é arbitrária, fiandeira de significados que não atingem o real.” (1981, p. 61). Essa ausência de consciência e de materialidade na representação alegórica faz com que o mundo não alcance o status de uma realidade concreta, mas torne-se o reflexo atemporal de uma transcendência que nada representa.

Contudo, em *Realismo Crítico Hoje* vê-se um certo abandono do método histórico-sistemático, que articula organicamente as determinações histórico-sociais com as determinações estético-artísticas. Há uma contradição gritante, pois, Lukács não realiza uma análise imanente das obras, mas toma como pressuposto uma “concepção do mundo subjacente à vanguarda”. Além disso, outro problema que pode ser identificável nessa obra é a oposição entre Thomas Mann e Franz Kafka. Georg Lukács em seu segundo capítulo, em vista de alcançar uma resposta verdadeira que indica o modo pelo qual os novos pressupostos sociais do capitalismo tardio são capazes de conduzir a literatura a uma representação ainda autenticamente realista no século XX, realiza uma discussão que opõe Franz Kafka a Thomas Mann. Segundo Lukács, diante dessa nova reorganização social do capitalismo tardio, a literatura passa por uma modificação formal da estrutura do gênero romance. Se no século XIX o que prevalecia era uma “totalidade de objetos”, agora nos romances realistas do século XX o centro da narrativa está em uma “totalidade de reações”. Para Lukács o iniciador dessa nova forma romanesca é Thomas Mann. Entretanto, conforme Coutinho chama atenção, o realismo de *A montanha mágica* está

muito mais próximo do realismo do século XIX, no que se refere a uma crença na plena expansão e realização da individualidade do homem em seu meio social. A literatura de Franz Kafka, por outro lado, e Roberto Schwarz faz uma análise nesse sentido, pertence e trata de outro momento: aquele no qual as ilusões humanistas revolucionárias já não possuem mais sentido como conteúdo concreto. Não há mais a possibilidade de contornar o fetichismo que atinge o indivíduo em todas as esferas e âmbitos das relações humanas. Lukács e Schwarz enxergam nos personagens kafkianos a expressão da resignação, resultados de uma força social reificada que esmaga a personalidade e as reais potencialidades do ser, dando a transparecer uma forma social fantasmagórica que não pode ser compreendida.

Georg Lukács e Roberto Schwarz apesar de enxergarem nas obras de Kafka uma alegoria⁹, eles certamente desmentem essa expressão alegórica como uma transcendência religiosa. Apesar disso, Kafka, para esses autores, parece não conseguir escapar ao problema da psicologia de seus personagens, pois o homem representado está desprovido dos melhores impulsos que o direcionam a um caminho de aspirações verdadeiramente humanas da própria personalidade – “faz que todos pareçam frangos behavioristas num circuito de estímulo e resposta, inconstantes e teimosos, míopes e excitáveis.” (SCHWARZ, 1981, p. 61). Aqui Roberto Schwarz expõe o que se pode considerar a ideia principal da leitura de Lukács: Kafka apresenta a aparente insolubilidade dos problemas dos seus personagens como condição essencial dos homens.

Em sua análise sobre *A metamorfose*, Schwarz reforça ao dizer que o extraordinário problema que acomete Gregor Samsa não é o encontro de uma interioridade “mais profunda” ou “legítima” que faz surgir de uma personalidade fraca e superficial, mas simplesmente a expressão de uma subjetividade mais primitiva que manifesta um comportamento alienado diante da conservação do próprio núcleo humano e individual:

Samsa ouve sua voz de barata com seus ouvidos humanos: a consciência, embora permaneça humana, é destituída de poder; a presença corpórea, prática, esta se animalizou. Impulsionado por uma força que está nele mas é alheia à sua humanidade, Gregor, ignorante e impotente, experimenta seu interior como

⁹ Lukács, amparado pelas teses de Walter Benjamin sobre a alegoria, frisa que embora exista nas obras de Kafka um talento realista nos pormenores, isto é, na seleção e composição dos detalhes, este realismo da forma estaria a serviço de uma construção essencialmente alegórica e, portanto, antirrealista. Nesse sentido, o absurdo do mundo é interpretado como uma representação do “nada” existencial, que é tido como a essência da realidade. De acordo com Lukács, nessa representação alegórica as situações que se desenrolam no interior das obras não são compreendidas como uma realidade concreta, mas como reflexo atemporal do próprio nada.

força física, motor de sua morte. São as imagens do fascismo que se anunciam (SCHWARZ, 1981, p. 62)

Neste sentido, ao homem tal como figurado pela vanguarda não são dadas possibilidades concretas de desenvolvimento. Essa ausência de perspectivas que se manifesta na forma de um subjetivismo exagerado do homem, vincula-se, também, a uma ausência de materialidade necessária para a construção do mundo; que nada mais faz do que eliminar a temporalidade histórica. Por não possuir uma perspectiva que ilumine um caminho concreto aos seus personagens, o mundo kafkiano apresentado é estático. Assim, Lukács prossegue com sua crítica à concepção de mundo nas vanguardas literárias: o tempo, tem de si, retirado a sua força criadora e a História é, em determinada medida, prefigurada. As ações dos homens são despidas de sua força transformadora, os atos são meros espasmos que não modificam, não transformam, não movimentam, apenas imprime um ritmo fraco e mórbido que não articula progresso ou retrocesso. Em suma, o mundo torna-se uma imagem desprovida de concretude histórica, não sendo mais do que, senão, uma realidade alegórica. Schwarz sublinha as determinações dessa alegoria no enredo de *A metamorfose*:

Este é o começo por excelência das obras de Kafka: a desgraça irrompe no mundo; o mais é purgá-la. Instaura-se uma duração mítica, de expiação das culpas desconhecidas. O tempo da atividade humana perde sua autonomia, reduzindo a desenhar o padrão prefigurado. (SCHWARZ, 1981, p. 63)

A oposição traçada por Lukács entre Thomas Mann e Franz Kafka está fundamentada em uma tendência naturalmente desfeticizadora da arte, isto é, nas categorias estruturais e essenciais que permite a representação de destinos humanos concretos situados historicamente. Para o filósofo húngaro, o autor de *A montanha mágica*, por exemplo, carrega consigo a legitimidade de uma estética realista, pois carrega as configurações de tendências humanamente relevantes de determinada época, desprendido de sua imediaticidade fetichizada. Nesse sentido, a destruição do tempo histórico, como Schwarz ilustra em sua análise, traz consequências relevantes. Ao tratar a condição de alienação do homem como uma condição humana imutável, a vanguarda, para Lukács, perde as particularidades e as potencialidades que a condição humana poderia ter, ou desenvolver, no decorrer da história: “Qualquer esforço para substituir este dinamismo histórico por uma forma de estatismo leva à desvitalização da obra literária

ao enfraquecimento do valor típico dos personagens que ela põe em cena.” (LUKÁCS, 1969, p. 93).

Lukács enfatiza, no caráter estético da vanguarda, a substituição do tempo histórico por um tempo subjetivo, meramente interior. Para a teoria do realismo, o tempo histórico é determinante para a construção de um mundo que situe o ambiente objetivo e exterior no qual os personagens se desenvolvem. Porém, na concepção de Lukács, os romances de vanguarda não articulam as experiências humanas e as ações dos homens com o mundo. O homem, por ser ontologicamente concebido como um indivíduo solitário, na vanguarda já não precisa de uma marcação histórica, mas seu pretexto pode ocorrer em qualquer realidade. Roberto Schwarz impõe-se na mesma discussão acerca da destruição da temporalidade histórica. Para ele, esse fenômeno está na mesma compreensão de Lukács; trata-se da desarticulação do tempo e da consciência. Schwarz, através de sua análise, nos mostra como a realidade de Gregor Samsa transforma a História em imagem através da preferência ontológica do mito. Este, por sua vez, não é capaz de revelar a essência, pois não existe substancialidade, é tudo uma mera representação do nada. O autor diz:

Por não ser realista, isto é, por não estar comprometido com a História, cuja materialidade torna lenta e pesada a dialética das emoções, ou por estar expulso dela, o mundo kafkiano tem uma lógica simples e contundente, sem necessidade das longas configurações intermediárias do Realismo. [...] As relações objetivas da personagem prefiguram seu destino. [...] A relação mecânica das forças exteriores não tem dificuldade em se impor, a consciência não lhes refaz o sentido. As posições contêm seu significado. (SCHWARZ, 1981, p. 69)

Com essas considerações é possível compreender que, para esses estudiosos, a ausência da historicidade impossibilita, também, de fato a apreensão do movimento real burguês – embora Lukács não tenha desprezado, completamente, a relação histórica da produção das vanguardas. Por isso, ele comenta:

A legitimidade histórica da sua existência deve-se a que a caricatura do homem, a deformação anti-artística das relações humanas, é um produto necessário da sociedade capitalista. Mas, quando a literatura de vanguarda reflete esse produto naquilo que ele tem de mais imediatamente careteante, quando ela imagina formas que exprimem essas tendências como se elas constituíssem as únicas forças que reinam sobre a vida, deforma a própria deformação, transpondo-a do plano fenomenal para a realidade objetiva, faz desaparecer todas as tendências que se movem em sentido inverso, que agem efetivamente no real, considera-as sem importância e destituídas de qualquer valor ontológico. [...] Mais ainda: uma descrição da realidade efetiva que não se referisse a essas emoções [angústia, desprezo, repulsa, vergonha], que não

lhes desse lugar na obra literária, refletiria falsamente o mundo presente e daria dele uma imagem embelezada. (LUKÁCS, 1969, p. 119)

Esse comentário é, em síntese, a avaliação crítica feita por Lukács da postura vanguardista diante da representação do mundo concreto. O caráter emblemático e a postura polêmica das ideias do filósofo húngaro são nítidas. Com elas, Lukács conseguiu mobilizar uma quantidade incontável de estudos. Um dos mais importantes foi, sem dúvida alguma, a reavaliação crítica de Carlos Nelson Coutinho. A polêmica de Lukács contra os experimentos modernistas da vanguarda e, sobretudo, os de Franz Kafka, levou a uma das mais importantes e significativas obras que se tem sobre o escritor tcheco. Embora Coutinho e Lukács partissem de Marx, eles usaram elementos caracteristicamente diversos na crítica da produção de Kafka – Coutinho, aliás, refuta Lukács com o próprio método lukacsiano. A diversidade de posições adotadas sobre a produção de Kafka tem em comum que todas iniciam-se discutindo uma perspectiva da concepção de arte realista.

O fato é que, na acepção de Lukács, a narrativa realista deve conter em sua forma um reflexo concentrado de determinações que dão a ver um conjunto histórico de relações sociais importantes. O romance, em suas categorias estruturais deve estar vinculado à representação das movimentações da realidade burguesa. Se continuarmos nessa linha comparativa entre a leitura de Lukács e de Roberto Schwarz sobre Kafka conseguimos reforçar ainda algumas outras semelhanças.

Roberto Schwarz assinala, da mesma forma que Lukács, uma admiração por Kafka. Schwarz, que não desconhece a obra *Realismo Crítico Hoje*, mas que a ela não faz nenhuma referência direta, entende que a produção de Kafka desafia as classificações como realista ou antirrealista. A produção do escritor tcheco se coloca em um território próximo entre realidade e irrealidade. Com uma atmosfera surrealista, o universo é descrito como um ambiente a parte. Em Kafka temos um mundo “irreal, significativo como um palco”. Com esse termo, Schwarz sugere que as obras de Kafka não seguem algumas condições específicas da representação como ela realmente é:

É impensável em Kafka um recurso clássico do Realismo, como “a aurora foi tão bela que não há palavras para descrevê-la” – maneira segura de sugerir a realidade do mundo fictício e de submetê-lo às regras da operação sobre o mundo real. Kafka, pelo contrário, pretende ir à verdade através da própria linguagem, pelo anti-realismo: apresenta a imagem como imagem, aceita a sua generalidade, não faz que ela aparente representar o real: não lhe dá consistência física, não afeta relações causais entre abstrações. A significação

dada na palavra, sem referência a seus correlatos empíricos particulares, é a célula de seu mundo puro. Esta decantação, cujo sentido examinaremos depois, não se limita às relações humanas. Está na base mesma de toda a criação literária de Kafka. (SCHWARZ, 1981, p. 70)

As obras de Franz Kafka, no entanto, são críticas da realidade social e contêm uma incursão poderosa, explícita e implícita, que desafia a ordem burguesa. A análise de Schwarz suscita em nós, leitores críticos, uma questão importante; um irrealismo crítico não poderia ser complementar ao realismo crítico? Isto é, não pode o irrealismo crítico de Kafka, de alguma maneira, iluminar alguns aspectos importantes da realidade e com isso evidenciar alguns importantes nexos do momento histórico, ainda que, de modo diferente da tradição realista do século XIX?

De fato, como pudemos ver ao longo das leituras de Lukács e Schwarz, a importância dos escritos destes autores sobre Kafka, na história da interpretação marxista da literatura modernista do século XX, está nas suas tensões e contradições. Apesar de nunca ter negado determinado “conservadorismo” em torno de suas críticas literárias, vale a pena observar que Lukács contesta uma polarização rigorosa entre realismo e vanguarda, e reconhece, ainda que superficialmente, alguns momentos em que se confunde seus limites, sem que isso signifique, necessariamente, um enfraquecimento da oposição essencial dessas literaturas.

São esses os elementos formulados por Lukács em sua crítica à “herança cultural” e às deformações advindas com a vanguarda literária. O caráter emblemático dessa crítica de Lukács reside em sua modalidade de pensamento, diferenciadora e profundamente comparativa, dialética. A recusa de se colocar no interior do fenômeno estético da vanguarda, permitiu que o filósofo húngaro, imerso em seus valores fundamentais, fosse capaz apenas de observá-lo a partir de sua própria ótica. Fiel herdeiro das tradições humanistas, Lukács considerou a arbitrariedade da vanguarda como uma forma de irracionalismo que eliminava as determinações sociais da arte. Porém, esse diagnóstico, quando direcionado a Kafka, carente de um confronto direto com o texto literário, levou o filósofo a alguns julgamentos questionáveis, como é o caso, principalmente, da tese de que o escritor tcheco foi o principal autor “decadente” que antecipou ideologias do fascismo. Coutinho talvez tenha sido o primeiro crítico a apontar tais equívocos na imanência do texto literário, porém foi José Paulo Netto o primeiro a tecer algumas considerações:

Os equívocos que [Lukács] cometeu – suas discutíveis interpretações da arte contemporânea, suas ingênuas avaliações de correlações de forças políticas, suas otimistas avaliações do panorama mundial etc. – não afetam medularmente a validade da sua obra filosófica e crítica; são produtos de condicionantes sociais que, desde que superados, podem admitir, sem grandes reajustes de princípio, as correções necessárias. Eis por que, de Lukács, não se pode dizer que “acertou no essencial”; em larga medida, poder-se-ia aplicarlhe uma paráfrase do que ele mesmo disse de Marx: supondo-se que a pesquisa contemporânea possa refutar, de fato, todas as suas afirmações particulares, poder-se-ia reconhecer esta refutação sem, no entanto, abdicar dos seus fundamentos metodológicos. (NETTO, 1981, 47 – 48)

Essa afirmação de Netto deveria ser considerada não apenas para as questões aqui discutidas, como para todas as questões decisivas da crítica e da estética de Georg Lukács, pois é um princípio estético que é necessariamente histórico. Coutinho (2005) e Konder (1979) não negaram as premissas de Lukács e ainda assim conseguiram grandes êxitos na avaliação de Franz Kafka - uma tarefa para a qual o próprio Lukács não seria o nome mais indicado. O conceito de “vitória do realismo”, que Coutinho resgata de Celso Frederico para atribuir a Franz Kafka, é desenvolvido em sua complexidade histórica. No caso das leituras de Coutinho e Konder, como veremos a seguir, trata-se de uma análise de Kafka que ilumina o autor na perspectiva de uma luta libertadora da arte em que a força social continua no ponto central entre a determinação geral do conteúdo e a livre expressão da forma – relação essa que Coutinho vai considerar determinante para o sucesso realista de Kafka e o alcance de sua literatura ao status de autoconsciência do gênero humano.

1.2 Coutinho e Konder reavaliadores de Franz Kafka

O livro de Carlos Nelson Coutinho, *Lukács Proust e Kafka* foi publicado em 2005. Mesmo que o crítico brasileiro, no final da década de 1960, tenha sinalizado por carta a Georg Lukács (COUTINHO, 2005, p. 11) algumas pretensões em escrever um livro sobre escritores realistas do século XX, o autor diz que esse projeto não foi concluído da maneira como deveria ter sido. No entanto, a obra não deixou de ganhar importante notoriedade, sobretudo como referência aos estudos que se tem sobre a estética lukacsiana sobre a vanguarda do século XX; sistematizando as ideias e alguns autores que antes estavam relativamente dispersos nos ensaios em *Realismo Crítico Hoje*. O seu caráter

constitutivo dentro da bibliografia de Lukács está em íntima relação com a compreensão do conteúdo e de algumas posições defendidas pelo filósofo húngaro em 1957 – a concepção de mundo subjacente à vanguarda literária.

Assim, no que toca aos problemas da literatura de Franz Kafka, esse livro de Carlos Nelson Coutinho representa uma importante e necessária reavaliação crítica. No plano metodológico, ele continua sendo a melhor oposição tanto ao neodogmatismo que continua a imperar na crítica literária da vanguarda, quanto a uma crítica liberal que defende para a literatura vanguardista a experimentação artística antirrealista. O livro, portanto, se insere em uma discussão e em um contexto em que, para os que veem superficialmente o cenário da produção literária europeu, a vanguarda de Kafka está associada exclusivamente a questões de ordem formal, ele diz:

No núcleo dessas interpretações equivocadas, parece-me residir, antes de mais nada, um falso conceito de arte, que se expressa, no caso concreto de Kafka, na tentativa de transformar sua obra em “expressão” ou “ilustração” de uma visão do mundo preexistente à construção de seus relatos. (COUTINHO, 2005, p. 21)

No intento de desmistificar a superficialidade dessas tendências, Coutinho relê as obras de Proust e Kafka com base em Lukács, mas discordando de parte das avaliações críticas do filósofo húngaro. Assim, as linhas gerais traçadas por Coutinho para a compreensão da literatura de vanguarda, as de uma assimilação e unidade com as tradições do realismo crítico, encontraram na práxis da criação literária uma confirmação nas obras de Marcel Proust e, particularmente, de Franz Kafka. As considerações do crítico e filósofo brasileiro continuam exigindo, da expressão literária, uma forma adequada, realista, para a expressão do novo conteúdo imposto pela vida: a denúncia artística das alienações capitalistas, como condição imprescindível da luta pela sua integral superação.

Apesar da coerência de algumas colocações de princípio sobre a literatura de vanguarda, Coutinho argumenta que o pensamento de Lukács requer uma certa atualização. Em *Lukács Proust e Kafka* não existe nenhuma ruptura radical com o passado lukacsiano. Como sempre o fizera, Coutinho também critica firmemente a tentativa de dissolução do realismo, principalmente as tentativas voltadas para uma compreensão globalizante do homem. No entanto, sua obstinada defesa de Franz Kafka, do mais autêntico continuador da herança humanista e realista na literatura de vanguarda, é uma

incursão de princípios que em 1957 - na crítica específica ao Kafka - foram negligenciados por Lukács; trata-se de um estudo e uma investigação por um “realismo crítico tão verdadeiro como a vida”, capaz de desmistificar as ideologias decadentes e anti-humanas de um momento histórico particular e elevar a autoconsciência do homem. Estas considerações ligam-se, de certo modo, a uma longa reavaliação crítica iniciada por Coutinho já no final da década dos anos de 1960, momento em que o filósofo brasileiro redigiu uma importante introdução à obra *Realismo Crítico Hoje* publicada no Brasil.

Coutinho não desconsidera a formulação precisa dos princípios que Lukács utilizou para informar uma política cultural “do novo” no século XX. Todavia, em seu combate à vanguarda, como anteriormente deixamos claro, Lukács deixou-se levar, em alguns pontos, por uma excessiva resistência contra dois autores que não podem ser, de modo algum, confundidos com o conjunto da grande massa de seus aparentes continuadores - trata-se de Proust e Kafka. Coutinho diz:

Subsumindo ao conceito de alegoria a totalidade da chamada “vanguarda”, Lukács impedia-se de realizar a única operação capaz não só de salvar a justeza essencial de sua teoria estética e de sua poética realista, mas também, como consequência, de lhe permitir uma compreensão mais adequada da arte e da literatura do século XX. Esta necessária operação, a meu ver, consistiria num reexame da produção da vanguarda à luz das novas experiências históricas acima aludidas e, desse modo, numa distinção – no seio dessa produção – entre os autores que, por um lado, apontavam no sentido de uma nova floração do realismo crítico (evidentemente transformado em suas estruturas formais por causa do novo “estado geral do mundo”) e, por outro, aqueles que, “ontologizando” os impasses da época, adotavam efetivamente a alegoria como base formal e ideológica da configuração estética do real. (COUTINHO, 2005, p. 37)

Logo nas primeiras páginas Coutinho (2005) observa que Kafka ocupou um importante papel na estrutura de *Realismo Crítico Hoje*; contraposto a Thomas Mann, particularmente no segundo capítulo, Kafka aparece como representante típico das tendências antirrealistas da vanguarda. As observações de Lukács sobre Kafka permaneceram por um longo tempo como norteadoras de um pensamento crítico que visou uma oposição radical entre o autor de *O processo* e o autêntico realismo crítico e humanista. Assim, é nesse livro de Coutinho (2005) e na obra de Leandro Konder (1979) que, pela primeira vez no Brasil, uma crítica ao escritor tcheco aparece, aos olhos do marxismo, em um sentido positivo.

Ainda que seja igualmente equivocado falar de um estudo exaustivo sobre Kafka em Coutinho ou Konder, suas formulações críticas e indicações do texto literário são bem

mais frequentes e explicitadas. Coutinho não se reprime a tecer duras críticas aos exageros que Lukács formula sobre Kafka e seus pretensos continuadores da vanguarda – ainda que o filósofo húngaro, em sua obra *Estética I*, publicada originalmente em 1963, tenha reformulado alguns juízos críticos de valor sobre Kafka:

Pues del mismo modo que en la realidad social objetiva el hombre no puede aislarse más que em sociedad, así también la concreta inexpresabilidad de un estado anímico presupone objetivamente la relación normal, aunque perturbada en casos dados, entre lo interno y lo externo. Esto distingue, por ejemplo, *El proceso* de Kafka de *Molloy* de Beckett; en *El proceso* el incógnito absoluto del hombre particular aparece como una abnormidad indignante, evocadora de indignación, de la existencia humana, o sea, aunque negativamente, sobre la base del del destino y la suerte de la especie, mientras que Beckett se instala autosatisfecho en la particularidad fetichizada y absolutizada. (LUKÁCS, 1966, p. 484)

Podemos melhor compreender essa virada crítica de Lukács ao nos lembrarmos que em *Realismo Crítico Hoje*, o filósofo identificava a visão de mundo subjacente a Kafka como uma expressão do irracionalismo niilista e subjetivista que era visto explicitamente nas obras de Beckett.

Mas não é só no plano ideológico que Coutinho faz uma distinção entre Kafka e a vanguarda. Também no plano da forma estética, no sentido amplo da expressão, Coutinho discute novas possibilidades de analogias para Kafka que não os vanguardistas Beckett e Camus. Algumas novas analogias são estabelecidas agora com T. S. Eliot e Rilke. Para Coutinho, o novo estado geral do mundo no capitalismo fez com que um pessimismo se tornasse relativamente justificado, isto é, a consciência infeliz dos homens torna-se a essência do espírito cuja legitimidade relativa não poderia mais corresponder ou se fazer nos termos de um otimismo lukacsiano. Coutinho sublinha:

O contato com o mundo real aparece agora [em Kafka] como a paulatina degradação do núcleo da individualidade; a realidade objetiva não é mais um campo de batalha, onde se pode morrer com honra, mas uma prosa cinzenta e alienada que parece já não estar à altura das ambições subjetivas do herói. (COUTINHO, 2005, p. 126)

Essa degradação do núcleo individual, que já havia sido analisado por alguns estudiosos da Escola de Frankfurt - Benjamin (1987) e Adorno (1998) -, é a consequência direta das sociedades administradas. Esse pessimismo assinalava também o verdadeiro sentimento de indignação dos homens, uma vez que o socialismo e as autênticas comunidades humanas já não eram mais possíveis como alternativas ao capitalismo. Coutinho ainda afirma que, se

Lukács tivesse buscado efetuar uma análise imanente de sua obra [Kafka], certamente veria que a “imagem da sociedade capitalista com cor local austríaca”, que para ele é apenas o substrato inessencial de uma fuga na transcendência alegórica, contém na verdade uma reposição estética das consequências humanas mais profundas das novas modalidades de alienação geradas pelo capitalismo em sua fase monopolista. (COUTINHO, 2005, p. 41-42)

Essas novas modalidades de alienação que Coutinho menciona são frequentemente expressas sob uma forma de “falsa consciência”; e muitos escritores (Kafka está certamente entre eles) mesmo sem superarem integralmente esse pessimismo, foram capazes de plasmar na arte as contradições do período histórico em figuras social-concretas, apresentando a aparente insolubilidade como condição contrária à essência do homem. Leandro Konder, em *Kafka: vida e obra*, traz uma importante síntese da funcionalidade desse pessimismo nas obras de Kafka:

Em suas obras de ficção, Kafka não foi um pessimista. A moral do pessimismo é mais ou menos a seguinte: “não adianta fazer nada, por que o mundo é uma porcaria e há de ser sempre assim como está”. A moral das estórias de Kafka é muito diferente. Se podemos resumir a lição que Kafka nos dá, devemos dizer que seus livros são gritos de alarme, são denúncias, avisos de perigo, e não aconselham ninguém a se resignar com a situação (péssima) a que o mundo chegou. (KONDER, 1979, p. 141 – 142)

Portanto, aos olhos dos dois críticos marxistas, Kafka é o precursor do realismo na vanguarda literária do século XX. Em Kafka ocorre que em suas narrativas está manifesto um inteiro período da humanidade, com grandes conflitos da época, que está em questão. Lukács atribui a essa ideia a expressão de “condição humana”, mas esta expressão ignora o fato de que Kafka não trata do homem em geral, mas de seu destino em uma sociedade historicamente determinada. A genialidade que torna Kafka um peculiar escritor do século XX, para qual Coutinho chama atenção, está na expressão de uma profética inclusão de uma inteira época na visão com que ele capta a sociedade. Através disto, o aspecto formal de seu mundo adquire uma qualidade de profunda e movente verdade, em contradição com aqueles escritores que, sem o profundo referencial histórico, visam diretamente e à priori, a abstrata e distorcida generalidade da existência humana, e que, assim, em consequência, alcançam nada mais do que um completo vazio que nada representa.

Como ressaltamos anteriormente, na parte de Lukács e Schwarz, as narrativas de Kafka não são expressões alegóricas de uma transcendência qualquer¹⁰. A grande questão que Kafka pretende evocar é que em seu tempo histórico, nem mesmo o homem médio, ou aquele da alta burguesia, está a salvo das consequências da força do capitalismo que, constantemente à sua falsa consciência do mundo, aparece aos personagens como destino fatal. “Temos assim, portanto, que o mais característico do mundo kafkiano, aquilo que faz do escritor tcheco um precursor do realismo próprio do século XX, é o problema da irrupção do fetichismo e da manipulação na vida privada de homens médios” (COUTINHO, 2005, p. 131 – 132). Nesse sentido, a leitura de Coutinho não deixa de considerar a precariedade da segurança como valor e objetivo da vida que se converte em ideologia e mito de manipulação do bem-estar social. Ele diz: “Ora, toda a ideologia do período da manipulação funda-se precisamente no sentimento da segurança.” (COUTINHO, 2017, p. 48). No entanto, essa precariedade do mito da segurança em Franz Kafka disfarça a insegurança concreta dos homens diante da incompreensão do mundo. Leandro Konder elabora uma excelente síntese sobre as consequências estéticas em Kafka ao tratar dos temas da alienação:

Um dos recursos mais hábeis que Kafka utiliza, aliás, na representação da alienação em suas estórias, consiste em figurar o protagonista como um animal. Assim, a condição de animalidade a que se vê reduzido o homem esmagado pela alienação é figurada plasticamente da maneira mais expressiva: o homem se torna animal. O herói d’*A Toca* é um bicho que podemos tomar por um texugo. O herói d’*A Metamorfose* se transforma em um inseto repugnante que podemos tomar por uma barata. Em outros contos, o narrador e principal personagem é um rato (como em *Josefina a Cantora* ou *o Povo dos Ratos*), um cachorro (como em *Investigações de um Cachorro*) ou um macaco (como em *Relatório para uma Academia*). (KONDER, 1979, p. 161 – 162)

O homem-animal kafkiano é, pois, o símbolo estético extremo e plástico do mais absoluto isolamento das autênticas relações humanas. Contudo, para Coutinho e Konder, Kafka não está no mesmo nível de um naturalista, pois em suas melhores narrativas – e Coutinho menciona bem rapidamente com algumas passagens bem pontuais de *O*

¹⁰ Coutinho parte das considerações de Lukács sobre a alegoria em Kafka, mas chega a outra conclusão: a obra de Kafka não é uma expressão alegórica de um nada existencial ou de uma essência superior que transcende o mundo concreto. Para Coutinho, os eventos extraordinários que preenchem as melhores narrativas de Kafka tornam-se, na verdade, símbolos evocadores universais de toda uma época. Isso ocorre, pois, através da reposição estética da novela, Kafka dá forma a um momento histórico concreto e particular e evoca as novas universalidades do momento capitalista monopolista, sem recair de maneira absoluta nas reduções naturalistas, sem as extrapolações românticas e sem a imobilização recorrente em algumas obras da vanguarda. Nesse sentido, para o crítico brasileiro, Kafka não poderia ser um alegórico, pois sua aparente metafísica é a representação de um “instante histórico” concreto, de forma alguma genérico, mas uma novidade emergente do início do século XX.

processo e de *O castelo* – Kafka cria uma relação dialética entre a alienação objetiva do mundo externo (no caso das obras mencionadas são os sistemas altamente burocratizados) e a alienação subjetiva das personagens (a falsa consciência do mundo). Por essa razão os protagonistas kafkianos não conseguem se adequar ao mundo, isto é, às situações e aos papéis impostos pelo capitalismo. Através dos destinos concretos de Gregor Samsa, Josef K. e K. de *O castelo*, Kafka faz a revelação de que até mesmo os indivíduos mais alienados e conformistas não conseguem se integrar totalmente a seu papel na divisão alienada do trabalho; isto é o que Coutinho irá compreender como a base da poderosa e implacável crítica realista de Kafka ao mundo reificado do capitalismo monopolista.

Embora Leandro Konder chame maior atenção para a contradição do fato de que Kafka manifesta no plano conceitual - através de conversas, diários e cartas – um pessimismo irracionalista; a visão de mundo imanente em diversas de suas narrativas não pode ser confundida com essa tendência. Suas obras apesar de não apresentarem uma perspectiva concreta de superação das contradições do capitalismo é capaz de configurar essas mesmas contradições em sua essência; através de figuras social-concretas. Aqui podemos considerar o que seja a ideia central da crítica de Coutinho e Konder: Kafka apresenta a aparente insolubilidade dos problemas dos seus personagens não como uma essência ontológica do ser humano, mas como condição que retira do homem as potenciais possibilidades de sua personalidade. Ao mesmo tempo em que essa degradação surge como um polo oposto à condição humana, os críticos observaram com justeza que essa visão negativa é construída pelo próprio homem e, como tal, é confrontada no percurso da própria narrativa. Para os protagonistas a situação aparenta ser irremediável, mas mesmo assim eles não encaram com resignação o esmagamento de seu núcleo humano. Nesse sentido, Coutinho descreve as obras de Kafka como “uma batalha” do homem médio para preservar o núcleo ameaçado de sua humanidade. Coutinho considera o final de *O processo* uma das mais verdadeiras representações positivas de Kafka. Essa passagem, em específico, é capaz de elevar-se a símbolo típico da possibilidade de conservação do núcleo humano, sobretudo na resistência individual contra a manipulação.

Portanto, o comportamento ético dos personagens protagonistas de Kafka é balizado por uma luta empreendida a partir da falsa consciência que vai no sentido da conservação do núcleo ameaçado. Por mais contraditório que pareça, é justamente a inconsciência que faz desses protagonistas expressões típicas de sua época. Segundo os críticos marxistas aqui em destaque, as obras de Kafka, embora escritas até 1924, não

deixaram de antecipar fatos históricos, tais como a crise de 1929 ou até mesmo a consolidação do nazifascismo em 1939. O caráter profético de Kafka, segundo Coutinho, reside no fato de que o escritor tcheco conseguiu, em suas melhores narrativas, captar os principais nexos do capitalismo monopolista “organizado”, “administrado”, explicitando seu *modus operandi* como uma extensão ao modo de produção do capitalismo em geral. Seguindo nessa mesma perspectiva, Leandro Konder (1979) realizou uma breve leitura crítica que enxerga uma antecipação profética do nazismo na obra *Na colônia penal de Kafka*.

Apesar desses inúmeros pontos de contato entre as críticas de Carlos Nelson Coutinho e de Leandro Konder, foi a de Coutinho aquela que projetou maior alcance. Isso porque para ele – no espírito da metodologia lukacsiana – era necessário realizar um exame detido da produção de Kafka relacionando com os problemas do gênero literário utilizado em suas obras. Nesse sentido, foi Coutinho quem considerou que nas melhores narrativas de Kafka, isto é, naquelas que se afastam mais do espírito da vanguarda, o escritor tcheco utiliza uma forma literária mais próxima da novela clássica do que do gênero romance¹¹.

Diferentemente do romance, que figura a universalidade de um período histórico na totalidade explicitada de suas mediações, na rica e polimórfica articulação de suas várias determinações objetivas, a novela ilumina a totalidade a partir da representação de um evento singular sintomático. (COUTINHO, 2005, p. 152 – 153)

Ao contrário do gênero romance, que é um reflexo da totalidade de um mundo no qual está concentrado as totalidades dos objetos histórico-sociais que dão a ver as ações individuais típicas, a novela representa a irrupção de um único fato excepcional, muitas vezes excêntrico, na vida de um indivíduo e, através disso, explicita um conflito particular que é elevado a símbolo estético típico. Diferentemente de Konder, que reconhece *O processo*, por exemplo, como romance, Coutinho diz que através da irrupção da

¹¹ A epopeia e o romance distinguem-se da novela precisamente no modo como se dirige à representação da totalidade. A diferença não é quantitativa, mas qualitativa, pois envolve uma diversidade da forma artística, diversidade que caracteriza as diferentes modalidades de figuração do gênero épico: totalidade do objeto, totalidade da ação. “Segundo Lukács, ao contrário do romance (que é um reflexo poético da totalidade de um mundo no qual se explicita uma ação individual típica, requerendo assim a figuração da ‘totalidade dos objetos’ históricos-sociais), a novela representa a irrupção de um fato excepcional na vida de um indivíduo e, através disto, explicita um conflito particular elevado à tipicidade. Na novela, portanto, não é exigida a figuração direta da totalidade de um mundo; esta totalidade pode permanecer no horizonte, sendo figurada apenas através de seus reflexos num conflito particular específico.” (COUTINHO, 1969, p. 14).

excepcionalidade do processo de Josef K., Kafka desmistifica e critica os mitos e as falsas ideologias do capitalismo monopolista. Isso inclui a manipulação burguesa, o mito da segurança, a alienação e as organizações altamente burocratizadas da sociedade. O crítico chama atenção também para o fato de que, a excepcionalidade que surge em *O processo* é semelhante ao que ocorre em *A metamorfose*, isto é, não pode ser confundida com antirrealismo; mas é antes, uma continuação da herança das grandes novelas do século XIX de Hoffmann e de Gógol, ou seja, a excepcionalidade está a serviço de intensificar os processos reais para melhor romper com a casca fetichizada e alienada do período histórico e, assim, alcançar a essência dos comportamentos reais.

Coutinho considera um conjunto muito específico de obras de Kafka com uma potencial herança realista-humanista¹². Essas obras alcançam o nível máximo de universalidade possível. Isso porque muitas vezes com o emprego de recursos técnicos próprios do fantástico, Kafka consegue repor a alienação de maneira esteticamente justa, isto é, de uma forma capaz de tornar evidente a sua real natureza: forças obscuras, irracionais e contrárias ao desenvolvimento da personalidade dos homens. As condições históricas particulares da época de Kafka não lhe permitiram elevar o mundo à uma síntese romanesca, ou seja, que revelasse artisticamente a origem do mundo burocratizado, bem como as perspectivas concretas de luta e superação contra ele. Em suma, sua visão de mundo está localizada no absurdo da vida sob os parâmetros do capitalismo. Coutinho alega que apesar de Kafka não ter conseguido atingir uma verdadeira consciência de todos os processos e implicações do capitalismo de seu tempo, ele soube, através do retorno de uma forma estética já consolidada, superar a alegorização e elaborar assim narrativas que certamente são únicas no interior da literatura de vanguarda; que aparecem como uma das mais verdadeiras possibilidades estéticas do protesto humanista contra a barbárie capitalista de seu tempo. Nesse sentido, aqueles que viram em Kafka a figuração de uma realidade abstrata (que não carrega nenhum sentido concreto), atemporal ou universalmente generalizante se equivocaram porque não se atentaram às mudanças de gênero literário no interior da produção kafkiana.

Diante da crítica de Coutinho, fica evidente, pois, em *Realismo Crítico Hoje*, que Lukács foi coerente ao indicar Thomas Mann e não Kafka como modelo de uma literatura realista. Isso porque a universalidade com que Mann retratou problemas históricos e

¹² As obras de Franz Kafka mencionadas por Coutinho são: *A construção*, *A metamorfose*, *O processo*, *O castelo*, *O veredicto*, *Na colônia penal* e *Durante a construção da muralha da China*.

humanos das primeiras décadas do século XX é um modelo não mecânico de romance que tem por objetivo atingir a universalidade na figuração dos problemas suscitados pelo capitalismo em seu estágio de capitalismo de consumo. Desse ponto de vista, comparada com a concretude do romance, as obras de Kafka podem ser consideradas relativamente abstratas, mas não podem, de modo algum, ser confundidas com a vanguarda antirrealista e anti-humana, que não oferece resistência diante das alienações e as converte em fetiches imutáveis. A partir das reavaliações críticas de Coutinho e Konder fica evidente que a literatura de Franz Kafka permanece certamente isolada, como um caso muito particular, no interior da literatura moderna. Mas este isolamento, como deixaremos mais claro nos próximos capítulos, em nada diminui a validade estética e ideológica das melhores narrativas kafkianas; narrativas que rompem com a alegorização e colocam as técnicas e estilos da vanguarda em favor de um realismo que só pode ser encontrado em Kafka. Coutinho observa pertinentemente:

Como Lukács sempre distinguiu forma e técnica estéticas, não tem agora nenhuma dificuldade em explicar tal fenômeno aparentemente paradoxal: a forma realista pode implicar no uso das mais variadas técnicas estilísticas, inclusive as técnicas elaboradas pela vanguarda e que serviam, nela, precisamente para dissolver a forma realista. O uso destas novas técnicas, ademais, corresponde à exigência de figurar de modo realista as novas realidades emergentes. (COUTINHO, 1969, p. 17)

Por mais que Leandro Konder (1979) inicialmente tenha, parcialmente, ignorado as questões formais de gênero literário em Kafka, não tardou, alguns anos depois, com a escrita de *As artes da palavra* (2005), a dedicar algumas breves considerações, que se ajustam a Kafka, em alguns de seus ensaios dedicados à importância do gênero literário e algumas anotações sobre o realismo. Como um dos mais importantes intérpretes de Lukács e um dos mais relevantes pensadores marxistas do Brasil, ao tecer algumas reflexões sobre o princípio estético de Lukács, Konder afirma que toda grande obra de arte obedece e amplia, ao mesmo tempo, as leis estéticas de seu próprio gênero. Uma literatura que insista, portanto, na reprodução das técnicas realistas historicamente superadas, sem a compreensão dos novos modos de captação realista, corre o sério risco de ocultar os verdadeiros e novos conteúdos históricos e de se tornar, assim, uma literatura panfletaria, as vezes meramente agradável, mas sem dimensões estéticas e humana.

A partir dos estudos de Carlos Nelson Coutinho e de Leandro Konder já podemos hoje indicar uma série de possibilidades que se orientam por este caminho de conciliação das técnicas vanguardistas a serviço de um realismo crítico esteticamente significativo no

interior da literatura moderna do século XX. Nas páginas finais de seu livro, refletindo sobre o lugar de importância de Kafka na literatura mundial, Coutinho não deixa de fazer menção a seu próprio estudo reafirmando a pertinência e a necessidade da abordagem histórico-sistemática de Lukács para a compreensão da evolução da literatura, sobretudo a partir dos gêneros literários. (COUTINHO, 2005, p. 191 – 192). Estamo-nos, portanto, diante de estudos com base teórica lukacsiana; ainda que Coutinho e Konder recorram, na leitura crítica de Kafka, às teses de Adorno, Benjamin e Gramsci para sustentar as suas próprias teses de que a obra de Kafka é uma “antecipação profética” ou uma representação “simbólico-sistemática esteticamente evocativa” do capitalismo e da ascensão do nazifascismo. Nesse sentido, ainda que os estudos desses marxistas formem as bases de uma compreensão integral das perspectivas da literatura de vanguarda e conservam, assim, a atualidade de seus princípios essenciais, eles não esgotaram os estudos e as análises críticas sobre o escritor tcheco Franz Kafka. Como ressalta Hermenegildo Bastos (2018), urge a necessidade de se voltar ainda a algumas questões, dentre elas está a sugestão de leituras sobre a obra de Kafka como representação realista do capitalismo e não como uma condição humana eterna.

1.2.1. Kafka lido como novela e algumas reflexões sobre esse gênero

Temos, diante de nós, uma questão preliminar ao tratamento de *O processo*, de Franz Kafka, que exige uma atenção mais detida: para Coutinho esta obra é uma novela.

Lukács em seus ensaios sobre Soljenítsin, realiza uma definição da forma novela a partir de deslocamentos das relações entre a novela e o gênero romance. Nesses ensaios, o filósofo húngaro concebe a diferença entre esses dois gêneros literários a partir de uma distinção muito pontual: há uma inovação formal de estrutura em que a unidade de lugar torna-se o fundamento essencial da composição estética da obra literária. Na novela, esta unidade de lugar seria então uma espécie de “cenário social” que reúne homens reais diversos e os obriga a definições que não são imediatamente correspondentes com a normalidade da vida cotidiana.

Sendo assim, nessa perspectiva de Lukács, o gênero novelístico prevalece quando a apreensão da totalidade de objetos, típica do romance, já não é mais possível naquela representação. Nesse sentido, quando a apreensão da totalidade ainda não é possível, por razões justificadas nas próprias particularidades do contexto histórico, surge a novela como forma antecedente. Hermenegildo Bastos diz: “A novela é o *não mais* ou *ainda não*. Segundo Coutinho, as novelas de Kafka, como as de Boccaccio, Hoffmann e Gogol, figuram esse estado do *ainda não*” (BASTOS, 2018, p. 24 grifo nosso).

Em *Realistas alemanes del siglo XIX* (1970), em um ensaio sobre Keller, Lukács recupera a definição de Goethe sobre o gênero como uma narrativa que é a “irrupção do insólito no cotidiano”. Nesse sentido, a função da novela é a de sintetizar ao máximo da expressão possível um ponto relevante da vida social em um episódio individual que está associado ao insólito (LUKÁCS, 1970, p. 202). Por essa razão, no caso da forma novela, o típico não é representado de uma maneira social imediatamente aferível com a realidade externa. A novela surge, portanto, como expressão de condições em que os nexos históricos e as determinações da realidade social estão inacessíveis em sua totalidade devido à própria obscuridade do momento histórico. Nesse mundo contingente, os homens se tornam indivíduos problemáticos.

Apesar da importante contribuição de Lukács aos estudos que se tem sobre os gêneros literários, estudos que exerceram e continuam a exercer poderosa influência, Carlos Nelson Coutinho (2005) reconhece que Lukács não se dedicou o suficiente para extrair da novela todas as consequências de sua formulação sobre esse gênero. Assim, urge a necessidade de se refletir sobre algumas características constituintes dessa forma literária a partir da leitura de Kafka como um novelista. Embora com frequência os críticos divirjam dessa assertiva em alguns pontos bastante significativos (considerando as obras de Kafka como romances ou contos), Coutinho retomou a análise do movimento pelo qual o inacabamento e alguns outros valores da novela são bastante significativos para a consolidação de Kafka nesta forma. Na novela, a narrativa centra-se na trajetória de um único indivíduo que enfrenta enormes dificuldades, sofre muito, e que, ao contrário do romance, não está mais certo ou destinado a vencer, simplesmente por ser o contador da história ou o próprio protagonista. O destino incerto e a desgraça como condição base dos protagonistas é um elemento que se mostra novo e decisivo na formação da novela.

Nas novelas de Franz Kafka, a comunidade de valores se mostra muito enfraquecida, diluída pelo egoísmo e pela competição exacerbada entre os indivíduos. Os

homens, em suas representações, se sentem radicalmente solitários. Na melhor das hipóteses, o protagonista da novela está em busca de verdadeiros valores para si. Nesse sentido, esse protagonista tem sempre certa ambiguidade, pois move-se na fronteira da infração e às vezes decide por incidir mesmo na delinquência. Os sintomas do momento de transição histórica e de uma nova época de alienação, que são os referenciais de Kafka, aparecem como pontos focais que iluminam o todo, mas que ainda não conseguem elevar-se a uma síntese propriamente romanesca da totalidade de objetos.

Coutinho entende que determinadas novelas se aproximam mais decisivamente do que outras da representação direta da totalidade. Isso, certamente, não corresponde apenas a um talento individual, mas sobretudo ao grau de maior ou menor possibilidade de compreensão das determinações da época histórica. Assim, mesmo no interior do conjunto de obras de um mesmo escritor há diferenças significativas.

Novelas como *A construção*, *Na colônia penal*, *A metamorfose* e, sobretudo, *O processo* são alguns dos exemplos utilizados por Carlos Nelson Coutinho (2005) para enfatizar a expressão da forma como captadora do máximo nível de universalidade possível. Ao passo que os textos como diários, cartas, ou mesmo *O veredicto* são outros exemplos em que a dimensão do acaso aparece como dado que alude a uma chave conceitual em que a compreensão está para além do próprio relato.

O veredicto e *A metamorfose*, para Coutinho, são exemplos de duas obras que compartilham de uma mesma particularidade temática: a opressão familiar, mas que no nível da representação se diferenciam, pois no primeiro exemplo as ações novelísticas e os fatos singulares não se articulam de modo que convença o leitor, não conduz à catarse. Diferentemente, em *A metamorfose*, que é declaradamente realista, na perspectiva de Coutinho, a novela elabora a necessidade do distanciamento épico, fazendo com que o narrador não se identifique com o ponto de vista de Gregor Samsa. *O processo*, nesta perspectiva, é outro exemplo que realiza muito bem esse distanciamento épico. A obra é o ponto mais elevado da bibliografia de Kafka, mas não é romance, porque se concentra em um único evento extraordinário.

Vê-se, que apesar da novela encerrar em si diversos elementos característicos do romance - tais como a tendência de adequação da forma de representação da vida ao conteúdo; a universalidade e principalmente a ideia da representação orgânica em que homens e acontecimentos agem, na obra, como figuras reais da realidade exterior -, a

novela não pode realizar as mesmas finalidades do romance, sobretudo no que se trata da amplitude do material envolvido e da presença de vários planos. Sendo assim, se apresenta, em determinada medida, como produto da dissolução desta nova forma épica. Esta impossibilidade ocorre, ainda igualmente ao romance, justamente devido às condições que oferecem a vida burguesa. É possível depreender das considerações de Coutinho que é na novela que algumas contradições específicas da sociedade burguesa têm sido tomadas como ponto focal para serem figuradas de modo mais adequado e mais típico.

O pressuposto da forma novelística é, portanto, assim como também para o romance, a representação das contradições que nascem no interior da vida burguesa. Que se constituem a partir dos antagonismos de classe entre aqueles que possuem bens e aqueles outros que são completamente desprovidos destes. E para que esses conflitos apareçam materializados evidenciando as grandes contradições da sociedade capitalista, é necessário a quebra da imediaticidade e o afastamento do cotidiano – é precisamente o que ocorre em *A metamorfose* e em *O processo*, por exemplo. Assim, um dos elementos que possibilita o cumprimento das finalidades da novela é a tomada de um episódio insólito como ponto focal e central, que incita a ação e a reação como uma necessidade do reflexo adequado da realidade.

A ação, continua na novela a ser uma categoria importante, isso pois, ela pressupõe que, quando o homem age na sociedade, é a única possibilidade de intervenção e alteração da condição que emerge a partir do fenômeno insólito. É precisamente na ação, que pressupõe uma tentativa de intervenção da condição insólita que irrompe em meio ao cotidiano, que o homem acaba encontrando a expressão real de sua essência e a forma verdadeira de sua consciência do mundo. Ao longo da novela, quando a ação se desenvolve, as contradições de classe das sociedades tomam forma e se manifestam adequadamente.

Contudo, Coutinho irá chamar atenção para uma questão decisiva da forma novelística em Kafka: os episódios insólitos estão submetidas ao emprego das técnicas próprias do fantástico. Somente assim, Kafka empresta à alienação uma forma estética capaz de evidenciar, de modo extraordinariamente sugestivo, a sua real natureza: de forças obscuras, irracionais e que são contrárias à dignidade do homem. Nesse sentido, assim como em Hoffmann, Gógol ou Swift, o fantástico é elemento constituinte do gênero novelístico. Nessa ligação, a essência entre a gênese histórica do fantástico e a estrutura

da forma novelista está o “evento singular”. Este que é posto em uma modalidade de sintoma extremo das especificidades da sociedade capitalista, assume assim a característica de um evento, por assim dizer, fantástico, isto é, de extrema desconexão imediata com os fenômenos típicos e recorrentes do cotidiano.

Coutinho, por fim, também não deixa de sinalizar a falta de um estudo que trate a periodização da novela de forma histórica e sistemática. Como ele mesmo sugere, com poucas exceções o fantástico na modernidade sempre se manifestou através da forma novela, ele cita: Hoffmann, Chamisso, Balzac (*A pele de onagro*), Gógol e Kafka. Contudo, a importância do escritor tcheco está, para Coutinho, em que ele configura a universalidade possível no seu tempo através da forma novela. Não se trata de uma universalidade abstrata, que faria de Kafka um criador de alegorias, como sugere Lukács em *Realismo Crítico Hoje*, ou mesmo de uma aparente metafísica, como sugere Adorno (1998), mas da unidade histórica entre singularidade e universalidade, isto é, a particularidade. Como se sabe, a particularidade e a sua manifestação, o típico, não é, no conjunto da teoria estética do realismo de Lukács, um fenômeno apenas estético próprio de um ou outro gênero literário. Trata-se, na verdade, de um campo de mediação da evolução histórica. Universalidade, singularidade e particularidade são categorias históricas que existem no mundo objetivo e que podem ser apropriadas tanto pelo romance quanto pela novela.

1.3 Anatol Rosenfeld e Günter Anders, leituras que marcaram

“Kafka e kafkianos”, de Anatol Rosenfeld, é um dos textos mais conhecidos de toda a crítica literária brasileira que se tem sobre o escritor tcheco Franz Kafka. Mesmo tendo sido escrito com uma relativa demora, esse texto ocupa uma posição estratégica: historicamente, porque surgiu na época em que as obras de Kafka começaram a ficar em evidência na crítica literária no Brasil¹³; e literariamente, porque muitas observações do

¹³ O artigo “Kafka no Brasil: 1946 – 1979”, de Denise Bottmann chama atenção para o fato de que mesmo que Kafka tenha, inicialmente, sido publicado no Brasil no início da década de 1940 em periódicos, foi a

autor permanecem como centrais na obra do escritor tcheco na formação da recepção do mesmo no Brasil. Rosenfeld trata de Kafka de uma maneira abrangente, de maneira a tentar dar conta de uma compreensão estética do conjunto da produção sem, no entanto, realizar distinções entre os contos, as novelas e os romances. Contudo, destaca-se, particularmente, algumas leituras muito breves sobre a tríplice de Kafka: *A metamorfose*, *O castelo* e *O processo*. Leituras essas que não são apenas umas das considerações críticas iniciais do texto, como se tornou também fonte de parte importante das percepções que se consolidaram em torno dessas obras, algumas das quais parecem atingir, até mesmo, certo estatuto de “verdade absoluta”, dadas as recorrências com que são citadas e o esvaziamento em torno do qual são construídas essas críticas de Kafka, sobretudo quando diz respeito à sua aproximação com as técnicas e estilos das vanguardas literárias, considerando, assim, o conteúdo fundamental de suas obras como uma visão do mundo construída a partir de uma ausência da consciência que apreende e ordena a realidade, suscitando assim a impressão de sonho ou pesadelo absoluto.

Anatol Rosenfeld inicia a discussão em torno da produção de Kafka com uma definição um tanto quanto sintética e provocativa: “A obra multívoca de Kafka sem dúvida se presta às focalizações telescópicas [...] aos golpes totalitários da ‘decifração’”, no que logo em seguida complementa dizendo que “este estado de coisas, em que uma obra literária se tornou em trampolim para desenvolver cosmovisões, é pouco satisfatório” (ROSENFELD, 2015, p. 225). Essa definição sobre escritor tcheco é elaborada, particularmente, na ideia de uma exigência própria de superação dos estudos especulativos e outros com pretensões “totalizantes” das mais diversas áreas do conhecimento - teologia, filosofia, psicanálise, sociologia. Segue-se, então, uma indicação crítica mais geral de Kafka como um autor banalizado no existencialismo, sua aproximação com as interpretações demasiadamente religiosas e a leitura de Günter Anders que aproxima noções de moralidade e ética com uma crítica de tom histórico, em que Kafka seria, nesse sentido, um “moralista do conformismo” que luta contra forças pré-fascistas. Nessa crítica de Anders, as obras de Kafka estariam marcadas por uma inversão de culpa e punição, cuja mensagem moral se dá através da auto humilhação dos personagens, diz o autor, por exemplo: “É extremamente significativo que o K. do

partir dos anos de 1960, quando temos uma divulgação mais sistemática e continuada das obras de Kafka (através da publicação em livros físicos) no país, é que começa a surgir uma crítica literária brasileira de folego sobre o escritor tcheco.

Processo – embora tenha sido libertado pelos funcionários em exercício de sua função, na cena introdutória – corra atrás deles.” (ANDERS, 1993, p. 42).

Diante desse apanhado geral das críticas que se consolidaram sobre Kafka, mencionando nomes como Wilhelm Emrich, Günter Anders, Adorno, Max Brod e Brecht, Rosenfeld não desconsidera os pontos de contato entre esses autores, mas é daí que formula seu juízo: “O exame literário demonstra que a obra de Kafka, apesar de diferenças marcantes, se encontra próxima do expressionismo, no tocante à sua estrutura fundamental.” (ROSENFELD, 2015, p. 230). Essa assertiva logo dá a ver o que Rosenfeld pretende enfatizar: o abandono, por parte de Kafka, de uma narrativa sugestiva, cheia de nuances, sensível-evocativa, herdeira de uma visão de mundo da tradição do realismo crítico em detrimento de uma “necessidade e obsessão expressiva”.

A imagem que surge é resultado de um processo de redução, acentuação unilateral, deformação; processo que, sob a pressão de uma espécie de apriorismo emocional e imaginativo, distorce, abala ou até elimina as categorias fundamentais - tempo, espaço, causalidade, substância -, assim como os níveis ontológicos – coisa, planta, animal, homem – que moldam a nossa experiência corriqueira. (ROSENFELD, 2015, p. 230)

Contudo, a afirmação direta de que as obras de Kafka estariam voltadas para uma exigência experimentalista e prescindiria das categorias fundamentais talvez fosse, na melhor das hipóteses, apenas provocativa. Uma provocação destinada a instigar os espíritos mais acomodados a um debate, como é comum nos comentários feitos, por exemplo, em seu famoso texto “Reflexões sobre o romance moderno”. Isso porque diferentes formas de representação do real, ao lado do trato moderno e com as infinitas possibilidades de representação das técnicas de vanguarda é, sem dúvida, um traço da produção de Kafka que o próprio Anatol Rosenfeld reconheceria.

O autor, então, observa pontualmente algo particularmente significativo: as obras de Franz Kafka não querem ser entendidas como alegorias ou metáforas. Essa característica estaria sintetizada, por exemplo, logo no início de *A metamorfose*. “Gregor Samsa ao despertar, não se sente ‘como se’ fosse um inseto”, apesar de Kafka interpretar o conteúdo metafórico ao pé da letra, ele “falha em reconhecer a intenção; esta objetiva, ‘ontologiza’ a metáfora” fazendo com que Gregor não se comporte “como”, mas ele é de fato um inseto, “o ‘como’ é riscado, a origem psicológica, subjetiva, anulada e a projeção se constitui em ser objetivo”. (ROSENFELD, 2015, p. 231 – 232). Esses seriam, na visão de Anatol Rosenfeld, os elementos centrais do expressionismo de Franz Kafka.

Observa-se: o autor aponta a “vivência interior” da expressão das narrativas (que aliás, é um dos consensos em uma grande porção da recepção crítica), como um elemento que está desassociado da ordem empírica e surge como uma questão absoluta. Na visão de Anatol Rosenfeld, portanto, a subjetividade dos homens não apenas se combinaria com um mundo de cunho onírico como com algo que transcende a ambas: uma certa monstruosidade do real que choca pela naturalidade com que é apresentado. Günter Anders reconhece o procedimento, mas o vê como uma contradição: esse aspecto de monstruosidade do mundo que é espantoso, em Kafka, é espantoso justamente por não espantar ninguém: “Em Kafka, o inquietante não são os objetos nem as ocorrências, mas o fato de que as criaturas reagem a eles descontraidamente, como se estivessem diante de objetos e acontecimentos normais.” (ANDERS, 1993, p. 19).

Rosenfeld, então, vai afirmar que as narrativas kafkianas limitam o horizonte da visão do mundo a partir do homem que se projeta o próprio mundo. Em *O castelo*, por exemplo, K. procura integrar-se àquela realidade, mas seu desconhecimento em face dos mecanismos “alienados” do mundo faz com que tenha o caminho rumo ao castelo barrado, fazendo com que se tornasse, portanto, apenas mais uma engrenagem misteriosa do funcionamento burocrático do condado. Em *O processo*, conforme Rosenfeld, esse exemplo repete-se: “compõe-se de episódios que giram em torno das mesmas experiências da solidão, da procura de integração na sociedade, da tentativa angustiada de entender um mundo ‘alienado’ e da frustração constante de todos esses esforços” (ROSENFELD, 2015, p. 256). Rosenfeld justifica a afirmação apresentando uma situação, que para ele, é típica da obra kafkiana: “o despertar”

[...] o sentimento de estranhamento em face do mundo, característico deste momento de transição entre sono e lucidez. A realidade, neste instante, ainda não tem a consciência das coisas corriqueiras que se aceitam habitualmente. A consciência ainda não reencontrou as categorias constitutivas da realidade empírica, graças às quais somos capazes de dar conta da nossa atividade cotidiana. (ROSENFELD, 2015, p. 255)

Se em *O castelo*, K. tenta avançar rumo ao senhores do condado, em um constante desafio, porém sem conseguir progredir; em *O processo*, por outro lado, Josef K. tenta fugir dos desígnios arbitrários da lei, mas sempre avançando de encontro a esses poderes, se ajustando “ao ‘mundo organizado’ burocrático, do romance” (ROSENFELD, 2015, p. 260). Assim como a situação de “despertar” evoca um sentimento onírico do mundo, o personagem central de *O processo* perde seu nome. É tratado quase que exclusivamente

como K. Nesse sentido, correspondendo aos processos expressionistas de apagamento da identidade, Kafka não pretende apresentar um caráter individual, com suas reais potencialidades e matizes psicológicas que transformariam Josef K. em um personagem típico, mas almeja a construção de um arquétipo, caricaturalmente marcado e despojado das categorias fundamentais típicas do romance realista.

Essa tendência expressionista de apagamento dos personagens kafkianos é elemento central para compreender o modo como algumas técnicas de vanguarda são trabalhadas por Franz Kafka. Anatol Rosenfeld não afirma propriamente isso, na medida em que mantém a compreensão dualista entre forma e conteúdo, mas sua percepção abre espaço para que se analise um elemento importante e, em geral, negligenciado em termos críticos: os elementos de escrita técnicos da vanguarda frequentemente tomada como referência pela crítica. Discutir essas questões sem as devidas mediações, leva, inevitavelmente, a reducionismos ou mal julgamentos implacáveis.

Portanto, se Kafka com sua literatura procura observar, de algum modo, nossa humanidade e a partir disso escrever sobre uma certa condição humana historicamente demarcada, não seria possível, para isso, ser estritamente um intérprete dos estilos da vanguarda na literatura. Isso não seria suficiente para Kafka, por mais interessante que seja. Assim sendo, se há em Kafka, como afirma Anders, uma “pedagogia do mundo”, ela se dá através dos próprios recursos de deslocamento da vanguarda, um estranhamento como forma de entrada no mundo que nas inversões dos valores desse próprio mundo torna-se completamente realista. Nesse sentido, para Günter Anders, Kafka é um “fabulador realista” que, diante da aparência da sua própria realidade histórica, conseguiu registrar de forma apropriada esses deslocamentos e deformações:

Esse cruzamento “louco” (“deslucado”) de ambientes, empreendido por Kafka, é, na verdade, uma descrição da realidade; uma descrição do fato de que, hoje em dia, o “mundo dos deveres” e o “mundo familiar privado” mal têm algo a ver mais um com o outro, mas ambos se instalam sob o mesmo teto ou, pelo menos, se interseccionam como mundo único. (ANDERS, 1993, p. 20)

Essas técnicas de deslocamento e inversões (que são típicos recursos técnicos do cubismo e do expressionismo, por exemplo), como afirma Anders, tem uma função estritamente didática. Segundo o crítico alemão, Kafka pretende demonstrar sem cerimônias os absurdos e os horrores da realidade, mas para isso eleva essas características a uma potência em que o horrível deixa de horrorizar e o absurdo é

naturalizado, de tal forma que essa representação repercute de modo a deixar o absurdo e o horrível muito pior do que se Kafka tivesse, por exemplo, se dedicado a torturar ainda mais a vítima da máquina de execução em *A colônia penal*.

Para o leitor pode ser certo que a “naturalidade” com que Franz Kafka trata o mundo era uma forma do próprio reconhecer-se dentro do mundo. Entretanto, suas narrativas não deixam de encerrar um alerta aos excessos dessa naturalização, que diga-se de passagem, é perigosa; elemento que Günter Anders não deixou de pontuar em sua crítica: “No mundo alienado, a natureza se torna *nature morte* e o próprio semelhante muitas vezes se transforma em mera ‘coisa’”. (ANDERS, 1993, p. 18). É dessa maneira que Kafka foi capaz de deixar sua marca nessa tradição, indo para além da apropriação de uma técnica ou forma, fazendo disso um meio de adquirir consciência do mundo do qual fazia parte. Assim, é que Anders irá descobrir o “realismo literário” de Franz Kafka: “Se o realismo tem um sentido filosófico, é este” (ANDERS, 1993, p. 17), do ressignificar ou o do “rebatismo” do mundo para desnaturalizar os horrores e os absurdos de sua realidade. Contudo, é necessário tomar uma nota, que o próprio crítico adverte, Kafka não é um escritor aos moldes da tradição do realismo no Ocidente. Suas narrativas têm uma estrutura diferente, o que, nesse caso, é a do estranhamento. Esse estranhamento, ou “desloular” como refere-se também Anders, em Kafka não são apenas as denúncias de uma consciência vítima da razão consequente das filosofias e ideologias que estão postas em movimento naquela realidade, mas são também a denúncia de uma vida tão alienada que foi necessário pensar uma estrutura narrativa que mostrasse o deslocamento como algo natural para, assim, quem sabe, despertar-nos para esse pesadelo. Em suma, o estranhamento de Kafka é uma forma de interpretar o mundo, na tentativa de chegar mais fundo na compreensão da própria vida.

E é essa vida incomum, singular, que Kafka nos apresenta como elemento sustentador de suas obras. Não para realizarmos uma leitura psicologizante ou uma crítica com a aura religiosa, mas para entendermos que através do estranhamento de alguém que surge no mundo a partir de fora, somente assim poderíamos nos aproximar de tais temáticas. Ademais, Anders diz também que “a prosa de Kafka está muito próxima da ‘arte plástica’, exatamente porque, para ele e para as pessoas do seu mundo, a vida é tão enroscada que não anda; e também porque essa imobilidade só se pode estabelecer como imagem.” (ANDERS, 1993, p. 58). A crítica de Rosenfeld acrescenta ao pensamento de Günter Anders na medida em que vê os protagonistas de Kafka como figuras perturbadas

e incompletas que sofrem das contradições de se integrar no mundo, corroborando a ideia de que não apenas as cenas deslocadas e os personagens lançam as obras em terrenos de incerteza, mas permite uma chave muito abrangente de interpretações.

Até aqui, está bastante evidente que não há, portanto, uma crítica definitiva e consoante sobre os textos de Franz Kafka. É, por isso, que há sempre um incômodo diante de estudos que se pretendam, de alguma maneira, definitivos, ou, leituras críticas que colocam Kafka como um exemplo, e apenas isso, de uma forma literária que denuncia a alienação. Isso de fato é verdade, entretanto, nisso também reside uma inflexão aos valores de obediência do capitalismo, nessa perspectiva, mais do que uma denúncia da alienação algumas obras de Kafka nos entregam como conteúdo fundamental uma resistência à simples submissão.

É necessário, no entanto, tomar uma nota: o aspecto do “deslocamento” de Günter Anders apesar de ser o recorte principal de sua crítica se fez presente também nos olhares de outros leitores de Franz Kafka, ainda que por outros nomes. Passando pelos “gestos de significação simbólica” de Walter Benjamin (1987), a crítica da reificação de Theodor Adorno em “Anotações sobre Kafka” e o conceito de “desterritorialização” de Deleuze e Guattari, essa ideia do deslocamento do mundo, da inversão de valores e do estranhamento radical foi trabalhado em múltiplas frentes críticas por vários autores. Contudo, é necessário ressaltar um nome dentre essa crítica: Modesto Carone em seu ensaio “O parasita da família”, texto que faz uma análise de *A metamorfose*, deixa claro que o “princípio de inversão” é uma das chaves de leitura mais importantes dos textos kafkianos, um estilo praticamente inaugurado com o escritor tcheco. Nesse sentido, como daremos seguimento no próximo tópico, não basta analisar os modos por meio dos quais Kafka transpôs a sua percepção do mundo em suas narrativas, mas, principalmente, e para além disso, reconhecer algumas questões pontuais, tal como aparece em sua produção, como um momento de sua criação literária que deve ser objeto de análise e problematização.

1.4 Modesto Carone, tradutor e crítico

Modesto Carone foi consagrado o maior tradutor das obras de Franz Kafka para o português no Brasil, tendo exercido essa profissão por aproximadamente 35 anos. Além de seu trabalho primoroso de tradução, Carone também escreveu nove posfácios para as edições publicadas pela Companhia das Letras, além de ter publicado o livro *Lições de Kafka* que reúne mais 14 ensaios sobre as mais variadas obras do escritor tcheco. Diante dos incontáveis estudos realizados sobre as obras de Kafka, destaca-se o trabalho de Modesto Carone não somente por ter exercido o ofício de tradutor, mas pelo caráter inédito de algumas perspectivas críticas e pelo conhecimento aprofundado e apurado das obras de Kafka, um exemplo pode ser visto em seu texto “A mais célebre novela de Kafka”, na qual Carone destaca, sobretudo as questões das instabilidades semânticas na tradução da obra *A metamorfose*.

O livro *Lições de Kafka*, de maneira geral, traz alguns ensaios que tratam dos mais diversos temas em torno da produção de Kafka, contendo textos que se mantem na explicação dos desafios das traduções das obras¹⁴, alguns outros ensaios enfocam pontualmente em análises de algumas novelas, contos, parábolas e alguns textos inacabados que foram publicados em coletâneas, mas também destaca-se alguns ensaios com macroanálises das particularidades e especificidades das narrativas do escritor tcheco.

Nos primeiros ensaios Modesto Carone sinaliza o lugar central ocupado por Kafka no momento literário que compreende o destaque das vanguardas literárias as quais, quando surgiu, encontrou em Kafka um “verdadeiro testemunho de toda uma geração” (CARONE, 2009, p. 18) expoente “de toda uma geração do período entre as duas grandes guerras” (CARONE, 2009, p. 88). Carone irá dizer que o que prevalece em algumas narrativas kafkianas é objetivar a condição desumanizada do mundo, o que em *A construção* e em *A metamorfose* (“A construção de Kafka” e “O parasita da família” respectivamente) se dá por intermédio de um animal. É precisamente através desse recurso estilístico que suas narrativas iluminam a realidade por contraste. Modesto Carone observa: “Se se tratasse de um personagem *homem* ele seria imediatamente entendido como portador de uma neurose compulsiva ou coisa do gênero, o que enfraqueceria o extraordinário poder de estranhamento do texto” (CARONE, 2009, p.

¹⁴ Pode ser visto nos ensaios “Alguns comentários pessoais sobre a tradução literária” e “Salvador e Praga: duas intervenções”, ambos presentes na obra *Lições de Kafka* (2009).

19). Nesse sentido, não seria mais adequado à época exprimir a desumanização do mundo e o caráter solitário do indivíduo esmagado pelas regras do capitalismo se não fosse por esse elemento de desantropomorfização. E nisso, Kafka foi um importante representante, pois legou-nos narrativas que são “as chaves para as salas desconhecidas do nosso próprio castelo”¹⁵.

Contudo, Carone não deixa de fazer menção à primeira grande crítica de Kafka no Brasil, Otto Maria Carpeaux, que no início dos anos de 1940 publica o ensaio “Franz Kafka e o mundo invisível”. O destaque do tradutor de Kafka a esse texto é imprescindível para compreender o modo como se deu a recepção de Kafka no Brasil. A interpretação de Carpeaux, centrada em uma perspectiva teológica, segue a mesma linha crítica de Max Brod. Essa abordagem teológica de uma crise mística-religiosa foi durante muito tempo a perspectiva crítica que mais vigorou sobre o escritor tcheco – não apenas no Brasil. Para Carone

A consequência dessa partilha crítica é ver Kafka não como hoje, na família de Flaubert e Kleist, que o próprio Kafka considerava seus “parentes consanguíneos” (*Blutsverwandte*), mas “no meio de duas correntes dos nossos tempos: uma na França – os novos estudos pascalianos que examinam o problema da graça – e outra na Alemanha – a “teologia dialética” que gira em torno da incomensurabilidade entre Deus e o mundo. (CARONE, 2009, p. 76)

Em outro momento Carone não deixa de recuperar também a crítica feita no final dos anos 1960 por Anatol Rosenfeld que enfoca a sua abordagem na materialidade do texto. Como deixamos claro anteriormente a análise de Rosenfeld centra-se na imanência do texto ficcional de Kafka, sobretudo nas categorias literárias de espaço, tempo e personagem. Nesse sentido, Carone destaca o pioneirismo do crítico em enxergar em Kafka a possibilidade de um realista – não nos termos do realismo filosófico de Georg Lukács que está presente na crítica de Coutinho e Konder, mas de um realismo formal sociológico, que tem pretensões de descrever a realidade.

Nos ensaios que se comprometem a uma macroleitura das obras de Kafka, Carone não deixa de destacar uma certa hipertrofia que o adjetivo kafkiano tem sofrido ao longo da história, tornando-se uma expressão que contribui para determinadas leituras que descaracterizam o realismo de algumas obras:

É comum dizer que “kafkiano” é tudo aquilo que parece estranho, inusual, impenetrável e absurdo – o que descaracterizaria o realismo de base da prosa

¹⁵ Kafka em seus diários se referia assim às suas estórias.

desse autor. Pois a rigor é kafkiana a situação de impotência do indivíduo moderno que se vê às voltas com um superpoder (*Übermacht*) que controla sua vida sem que ele ache uma saída para essa versão planetária da alienação – a impossibilidade de moldar seu destino segundo uma vontade livre de constrangimentos, o que transforma todos os esforços que faz num padrão de iniciativas inúteis. (CARONE, 2009, p. 63)

Em seu ensaio “O realismo de Franz Kafka”, ao associar as obras de Kafka à categoria do realismo, Carone não as compreende de forma simples ou convencional. Sua percepção sobre esse realismo está fundada em uma possibilidade de figuração muito particular que pudesse dar conta da realidade vivida pelo escritor tcheco – que diga-se de passagem não corresponde aos padrões estéticos dos romances realistas do século XIX. O principal exemplo mencionado por Carone é a criação de um narrador insciente, isto é, que não possui conhecimento suficiente sobre a realidade, e que por essa razão sabe precisamente o mesmo quanto o próprio leitor. Somente assim Kafka conseguiria, em determinada medida, alcançar o realismo, pois estaria na forma e no conteúdo abarcando um novo cenário histórico de grandes obscuridades. Ele diz:

Em outras palavras, diante do impasse moderno da perda de noção da totalidade, aquele que narra, em Kafka, não sabe de nada, ou quase nada, sobre o que de fato acontece – do mesmo modo, portanto, que o personagem. Trata-se, quando muito, de visões parceladas, e é essa circunstância – se se quiser, alienação – que obscurece o horizonte da narrativa, pois o narrador não tem chance de ser um agente esclarecedor ou “iluminista” [...] se as narrativas de Kafka soam “metafísicas”, a culpa não é dele, mas da História a que ele está submetido. (CARONE, 2009, p. 40)

É nesse sentido que o adjetivo kafkiano não remete a uma situação estranha, mas sim àquela que faz com que o indivíduo se sinta impotente ante a situações cotidianas, como ir ao trabalho, precisar resolver um problema em um banco, ou simplesmente sair da cama, são essas situações que elevadas à máxima potência faz com que o sujeito perda a sua subjetividade. Nesse sentido, o que intensifica ainda mais a atmosfera das narrativas de Kafka é o contraste por meio do descompasso que reside entre as instituições que detém o poder (o patrão, o castelo, o tribunal) e a miopia geral das personagens que não conseguem dimensionar o funcionamento da sua própria realidade, transformando, assim, os seus constantes esforços em iniciativas inúteis. Outra característica peculiar à ficção kafkiana apontada por Carone é a linguagem direta e sóbria, a qual “adota o corte sintático da escrita clássica, alheia à afetação, ao lirismo e ao colorido da fala cotidiana.” (CARONE, 2009, p. 66). Como observa o crítico a linguagem é o único elemento de

transparência das narrativas, ainda que ela só dê acesso a um universo fragmentado, fraturado e, por essa razão, sem grandes certezas.

Por fim, em um texto publicado como posfácio de *O processo* da editora Companhia das Letras, Carone apresenta uma problemática quanto as discrepâncias da sequência exata e cronológica que teria essa obra de Kafka. O crítico levanta uma objeção às edições organizadas por Max Brod, pois segundo o especialista essas versões incorrem em equívocos temporais da história de Josef K., vê-se: “Na versão atual de *O processo*, o Capítulo Segundo tem lugar dez dias após a detenção de K., ao passo que o Capítulo Quarto se passa apenas cinco dias depois desse incidente capital para a economia do livro.” (CARONE, 1997b, p. 318). Contudo, Carone chama atenção para o fato de que ainda que essa organização seja insatisfatória, devido as grandes dificuldades de organização e elaboração dos capítulos - uma vez que Kafka deixava muitos capítulos incompletos e os organizava através de cadernos -, é uma versão que está bem próxima daquilo que estava previsto nos manuscritos. Isto justifica a escolha dessa edição da obra para este estudo, pois a escolha de Modesto Carone como tradutor é também uma posição pessoal de crítica sobre a obra.

**Capítulo II. As antinomias em torno da estética de
Franz Kafka**

2.1 A forma literária como reflexo das relações humanas: a ambivalência contraditória em *O processo*

O realismo é, certamente, uma categoria crítica que possui um destaque especial nas obras de Georg Lukács. De fato, a peculiaridade da literatura foi rigorosamente analisada pelo filósofo húngaro em vários textos, escritos ao longo de sua vida, alguns deles de crítica e muitos outros, de teoria. A discussão sobre o realismo surge, fundamentalmente em seus textos, vinculado à forma artística da literatura, como exemplo, à medida que são estudadas questões que dizem respeito ao estético da arte, em uma estreita relação com a luta histórica contra os fetiches que tentam impedir a apreensão do movimento do real.

Existem, assim, no conjunto de seu pensamento, reflexões de extrema importância nas quais são delineadas as determinações da relação da arte literária no solo da cotidianidade no período social: quando é especificamente analisada a arte em seu vínculo com o desenvolvimento humano. Nesse desenvolvimento, surgem formações históricas em que as consequências da divisão do trabalho entre classes produtoras e exploradoras, torna visível uma oposição antagônica entre os indivíduos em sociedade. Em decorrência disso, há uma dilatação da personalidade individual, que Lukács, tendo em vista esse fenômeno, enxerga a necessidade de se tipificarem os caracteres pessoais dos homens em sociedade. Nesse sentido, para compreender como a literatura marca a conformação da particularidade e, portanto, o triunfo do realismo, devemos passar pela leitura de seus famosos ensaios “Narrar ou descrever?” e “O problema da perspectiva”, bem como de outras importantes obras, tais como: *O romance histórico*, *Realismo crítico hoje*, *Para uma ontologia do ser social* e outros vários textos de semelhante importância.

Nos apontamentos de Marx (1979) sobre literatura e arte, encontra-se a discussão sobre a impossibilidade de representação da totalidade da vida através da mitologia. A burguesia, caracterizada pela divisão capitalista do trabalho e compactuando com o desenvolvimento das forças produtivas em função do capital, fizeram ruir os mitos antigos da “segurança” empregados pela epopeia. Em síntese, a “segurança” representada na epopeia chega ao fim a partir do desenvolvimento da divisão burguesa do trabalho e da irracionalidade do capitalismo.

Com a chegada da “Era do capital”, isto é, com a ampliação da divisão alienada do trabalho, a completa especialização do homem e o acirramento dos conflitos entre classes, a totalidade da vida passa a não ser efetivamente sentida como uma totalidade. Com a decadência dos mitos e a potencialização da individualidade do sujeito, o homem burguês torna-se um “solitário” por excelência. Diante desses desdobramentos, a sociedade burguesa acaba por produzir sua própria forma épica: o romance. Com o romance, temos uma forma autenticamente burguesa que reflete estruturalmente as condições específicas e particulares das novas relações históricas. É, precisamente, nesse sentido que, na introdução ao *Realismo Crítico Hoje* (1969), de Lukács, Carlos Nelson Coutinho expõe com clareza que as estruturas das formas épicas são “um reflexo concentrado de relações humanas histórico-universais” (COUTINHO, 1969, p. 18). Nesse sentido, não é um acaso que as especificidades do romance apareçam somente depois que as relações entre indivíduo e classe se desenvolveram. Se a antiga epopeia clássica refletia profundamente a situação histórica das sociedades antigas, as novas formas épicas possuem a mesma relação com a sociedade do capital.

Lukács, em *A teoria do romance*, vê no gênero romance uma forma fundamentalmente problemática. Nesta perspectiva, em Kafka, esse caráter problemático reside no fato de que suas obras refletem uma realidade estranha ao homem – o que determinaria os “problemas” estruturais da forma do próprio mundo kafkiano. Entretanto, caracterizar a realidade estranha ao homem como problemática, não significa, em Kafka, assumir as sociedades antigas e medievais como normais, não problemáticas – como se o passado feudal, por exemplo, fosse um padrão de vida social violado pelo presente burguês¹⁶. Não são poucas as obras de Kafka que carregam em si uma característica essencialmente anticapitalista, que suscitam uma ideia fundamentada na esperança de que

¹⁶ A obra de Franz Kafka, *O castelo* (2000), é um exemplo direto que critica tal pressuposto.

um colapso das bases do capital, hostis à dignidade do homem, acontecesse; dando a entender, assim, uma ética de esquerda.

Em *O processo*, por exemplo, o que na tese lukacsiana sobre a teoria do romance poderia soar como problema é, em verdade, uma ambivalência contraditória. A ambivalência se dá no confronto entre dois aspectos: ao mesmo tempo em que é concebida como típico produto das relações burguesas, a novela é, em contrapartida, a denúncia da fragmentação do homem no século XX submetido às relações do capital. Ao contrário da grande epopeia clássica, as novas formas épicas, o romance, principalmente, representam, em grande medida, a emancipação do homem diante das relações e dos mitos antigos; mas, enquanto autêntica arte, continua a ser uma defesa da integridade do homem, significando uma forma que luta contra a desumanização do homem promovida pelo capitalismo. Nesse sentido, Lukács determina que os grandes romances, aqueles verdadeiramente realistas, iluminam os limites da liberdade individual produzida pela burguesia. A consolidação do capitalismo expôs o caráter exclusivamente burguês desta relativa “autonomia” – recordemos *Memórias do subsolo*, no qual Fiódor Dostoiévski apreende a totalidade de contradições da sociedade capitalista consolidada. Na estrutura da obra, há uma ambivalência entre a afirmação e a negação dos valores do tempo que o produziu.

Em um primeiro momento, a representação do homem emancipado dos valores míticos e dos valores comunitários da antiga epopeia reorganiza determinadas possibilidades para a literatura: o herói tem um mundo inteiro a descobrir e nada é transcendentalmente posto. As obras de Balzac são um exemplo desta característica, em decorrência dessa essência aventureira, a ação desenvolvida pelas personagens orienta-se rumo ao futuro, para a construção do mundo futuro através de uma perspectiva. “Se quisermos representar verdadeiramente as ações e os pensamentos dos homens, constataremos que eles tendem a desembocar, a se projetar no futuro” (LUKÁCS, 2010, p. 287). A necessidade de construir o próprio destino tornou-se, nesse momento, com o desenvolvimento da sociedade burguesa, uma grande dificuldade para o personagem moderno, pois o otimismo libertário do início do capitalismo mostra-se, na verdade, apenas como um modelo mais sofisticado da exploração do homem pelo homem. Basta utilizarmos como um breve exemplo, a trajetória sofrida do “homem do subsolo” e o trágico mundo que termina por edificar o personagem em *Memórias do subsolo*. Na medida em que o personagem-narrador, dessa novela, investe contra os valores de sua

sociedade (contra a ciência e o mito, contra o progresso e o atraso, contra a razão e o irracionalismo), as “conquistas” obtidas, pelo personagem, no solo da própria consciência, acaba por manifestar uma característica típica da emancipação burguesa: a novela figura, à medida que a materialidade crescente revela a degradação do produto da sociedade burguesa, o indivíduo burguês condenado a uma falsa liberdade¹⁷. Daí surge o célebre questionamento do narrador: “o que é melhor, uma felicidade barata ou um sofrimento elevado?” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 145).

A degradação da liberdade descrita por Dostoiévski atinge, em determinada medida, a representação das instituições burguesas. Essa tradição, passada através da história, alcança a literatura de Franz Kafka, que por meio de suas obras, não somente desqualifica as instituições feudais, como também afirma a qualidade intrínseca das instituições burguesas, principalmente por serem “legítimas” criações sociais e humanas. O desenvolvimento da sociedade capitalista acabou evidenciando o aspecto anti-humano de suas instituições e, desse modo, a crescente alienação produzida por essa realidade colocou o homem moderno em um grande conflito, pois esse não sabe mais como lidar com o estranho ambiente de sua ação – *A metamorfose*, *O castelo*, *O processo*, são alguns exemplos da máxima expressão da desagregação do homem em seu próprio meio.

Essa degradação do homem, no entanto, não tem lugar apenas nas instituições burocráticas. Uma instituição fundamentada em valores comunitários como a família, por exemplo, também sofreu com a dominação do capitalismo sobre as relações sociais¹⁸. Em *O castelo*, de Franz Kafka, podemos vislumbrar que isso leva à possibilidade de liberdade individual tantas vezes declarada pelo gênero romance. A família de Amália, após o conflito com um dos senhores do castelo, havia se transformado em um falso laço

¹⁷ A literatura europeia apresenta um caso exemplar: em 1842, Nikolai Gógol publica *O capote*. A ação da novela se passa em uma época em que a perspectiva de modernização do país tornava-se cada vez mais uma possibilidade real para os homens. O czar Alexandre II via no país a necessidade de se promover reformas modernizadoras que pretendiam, entre muitas coisas, principalmente: abolir a servidão agrária e conceder uma maior autonomia administrativa às províncias. Em consequência, alguns personagens de Gógol, saídos das camadas populares, representam tal opressão gerada até então. Quase um século depois, passado a Revolução Russa (1917), diversos são os limites objetivos de Franz Kafka em *O processo*. As liberdades daquela divisão capitalista do trabalho na primeira metade do século XIX culminam na repressão da individualidade nos meados do século XX. A burguesia assume sua faceta desumana, fascista, representada por Kafka no destino de Josef K. e nas pretensões incompreensíveis do Tribunal.

¹⁸ A obra *Carta ao pai*, de Franz Kafka é um exemplo do enfraquecimento das instituições familiares promovidas pelo capital. Nessa obra, podemos observar as condições de vida que lhe foram impostas pelo seu tempo histórico, pelo seu país, pela sua situação enquanto pequeno burguês e pela sua família. Na carta, que nunca foi enviada ao destinatário, Kafka expõe um pai caracterizado por uma suprema autoridade, que através de um utilitarismo egoísta, frio e calculista, consequente da competição comercial, acaba por ir aos poucos minando a autoestima e condenando Kafka a uma personalidade fraca e assustada.

consanguíneo – isso porque já não havia mais o sentimento de comunhão e de pertença. A família, torna-se para Amália, portanto, um obstáculo para a emancipação das decadentes leis feudais impostas pelo castelo: o encontro de Amália com K., de *O castelo*, abre possibilidade de superação dos antigos valores medievais e de progresso no caminho da formação humana da personagem. Temos assim, no autêntico romance de Kafka, a figuração do processo de crise dos valores comunitários.

Para tornar mais compreensível a ambivalência contraditória tão presente nas obras de Franz Kafka, devemos nos atentar também ao modo da representação do cotidiano. Na novela, *O processo*, o lar é compreendido como um verdadeiro refúgio para o protagonista perseguido pelo ambiente público reificado. É impensável para Josef K., um completo absurdo para o protagonista, a situação vivida em ser abordado, ainda de pijamas, em sua própria casa, por dois guardas, compartilhando seu lar com a intrusão de alguns vários funcionários do Tribunal. Além disso, a própria estrutura da vida cotidiana no capitalismo torna-se mais complexa; a grande variedade de fatos que preenchem as lacunas do cotidiano cria dilemas ainda mais complexos para a sua representação. Para Kafka, se vê que é um grande desafio representar, no curso da obra, a riqueza de pormenores a serem figurados. Ainda nessa novela em questão, Kafka põe com maestria o leitor em contato com o complexo cotidiano de Josef K., rodeado de um bom número de personagens em sua vida particular, sem, no entanto, cair na descrição exagerada e superficial dos fenômenos, tal como ocorre, por exemplo, no naturalismo de Émile Zola.

Além do mais, há outro elemento determinante para a compreensão de Josef K. como um solitário e que, portanto, está isolado das autênticas relações comunitárias: o desconhecimento dos propósitos particulares dos indivíduos que o circundam (como também os propósitos do Tribunal). Esse desconhecimento e sua conseqüente dissolução dos variados laços sociais e da totalidade sensível fez do homem moderno um indivíduo completamente isolado da coletividade. Assim, o conhecimento mútuo entre os personagens é, via de regra, um acontecimento sempre projetado no horizonte futuro, uma decorrência do caminho trilhado pelos personagens ao longo da narrativa. Em Kafka, a superação desse caráter inesperado das relações estabelecidas somente é possível através da fatalidade – fatalidade que se dá ainda que os encontros sejam, na maioria dos casos, ocasionais. Dessa maneira, o escritor tcheco, figura coerentemente a estrutura que a épica burguesa se viu levada a criar, dadas as condições historicamente determinadas. Em suma, a imprevisibilidade dos encontros resulta em uma fatalidade do destino, a qual, por sua

vez, determina o significado dos fortuitos encontros, ou seja, a narrativa é elaborada de modo que os destinos concretos nela contida deem a impressão de uma inevitabilidade da própria fatalidade do destino, mesmo que as relações traçadas tivessem sido completamente outras. Contudo, essa aparente inevitabilidade do destino dos personagens de Kafka não significa a determinação transcendental das ações, e nem está posta de maneira ontológica. Ao contrário, o caminho de Josef K., parece ser percorrido por ele mesmo e sempre determinado por sua vontade; porém, quando analisado de trás para frente, o fim do processo pode parecer inevitável.

Nas obras de Kafka nenhuma outra característica pode ser mais marcante das condições de contato entre os indivíduos do que o modo pelo qual dois personagens começam a se interessar um pelo outro: por ocasião de uma fuga em um bar, ou de uma palavra proferida ao acaso, em geral, sempre de um compromisso nada “motivável”. Mas estas circunstâncias inesperadas acabam por, em seguida, explicar a fatalidade, isto é, dão a impressão de que o caminho individual e comum dos protagonistas kafkianos tinham necessariamente que tomar aquela direção que nos é mostrada; seja a relação de K., de *O castelo*, com Frieda e Amália, ou até mesmo de Josef K. com Leni, ou com a senhorita Bürstner. A fatalidade destaca-se com força imperativa no fim, quando, teoricamente, a ambivalência do “A única coisa que posso fazer agora” (KAFKA, 1997c, p. 275) que parece imediatamente pressupor “isto poderia ter se passado de outro modo”, é eliminada e podemos considerar justificado a autenticidade da obra, pois Kafka conduziu Josef K. para a mais real das variantes da esfera das possibilidades, para exatamente aquela, que o próprio personagem reconhece: “Sou grato por terem me dado como acompanhantes estes senhores semimudos, que não entendem nada, e pelo fato de terem deixado para mim a incumbência de dizer a mim mesmo o que é necessário.” (KAFKA, 1997c, p. 275).

Nas mais verdadeiras obras realistas de Kafka, conclui-se que a inevitabilidade supera o eventual, ao mesmo tempo em que, em uma relação dialética, o eventual se compõe a partir da própria fatalidade. Daqui nasce um aspecto formal de extrema relevância das obras de Kafka, que reverbera fundamentalmente as características da épica burguesa: a tensão da ação que é fruto de uma interação mútua entre o inesperado e o inevitável. No desenlace da narrativa, quando a realização dos destinos concretos dos personagens kafkianos dá sentido ao enredo, todo o complexo de situações que antes possuíam uma aparência de estrutura solta, de “fabulação acidental” e desarticulada, passa a representar, em determinada medida, uma lógica articulada, uma unidade. Do

nosso ponto de vista, a aquisição da unidade é o elemento de uma das maiores obras do escritor tcheco. Franz Kafka, em *O processo*, narra uma importante situação accidental: Josef K., depara-se com um misterioso processo de acusação, que, por sua vez, é incompreendido por todos. Durante toda a novela, o conteúdo desse processo é a força que impulsiona Josef K. em sua jornada pela busca da inocência, sendo levado, de um lado a outro, a encontros inesperados e acidentais. O processo, correspondendo às lógicas irracionais do capitalismo, pode ser compreendido, sem sombra de dúvidas, como um caso accidental, impensado e extraordinário se não fossem as intenções internas à novela de Kafka: o realismo, nesse caso, tipifica em Josef K. a classe de indivíduos que viveram a opressão das instituições sociais no tempo, que viria a ser, do nazifascismo na Alemanha; alheia aos conflitos sociais e restrita a seus interesses privados – que são incompreensíveis. O enigma em torno do processo inesperado significa um “alheamento” a mais no destino de Josef K. Franz Kafka resolveu, então, as eventualidades de sua narrativa a partir da inevitabilidade do destino concreto de seu personagem.

O caráter inesperado da situação que atinge o protagonista, e a necessidade de se compreender e reorganizar o mundo fazem emergir uma nova determinação na obra de Kafka, bem próxima aos realistas do século XIX: o homem transforma-se no decorrer do tempo e das ações. O processo temporal transcorre à medida em que as escolhas do protagonista vão sendo feitas. Nesse sentido, o destino de Josef K. desdobra-se em dois caminhos: uma vida desperdiçada na tentativa de enfrentar o Tribunal ou uma vida vitoriosa contra seu processo. O próprio Josef K., ao final, reconhece a inutilidade de seus numerosos esforços “Devo então demonstrar que nem sequer o processo de um ano me serviu de lição? [...] Será que podem dizer de mim que no início do processo eu quis terminá-lo e agora, no seu fim, quero reiniciá-lo? Não quero que digam isso.”, e recuperando a lucidez no instante da certeza de sua morte chega à conclusão: “a única coisa que posso fazer agora é conservar até o fim um discernimento tranquilo.” (KAFKA, 1997c, p. 275). O relevante nessa passagem é que o próprio personagem se torna consciente do fato da importância do processo temporal, organizando em consequência disso o seu destino, ou pelo menos tomando consciência crítica a esse respeito. A tomada de consciência do curso do tempo pode ocorrer desde o início ou, como no caso de Josef K., a partir de um determinado momento da história; nesse caso, o personagem mostra que a tomada de consciência do processo temporal significa compreender que a luta individual foi inadequada com o decorrer da história.

O processo não seria, certamente, uma obra da tradição realista se não relacionasse a arte à defesa do núcleo humano. Na novela em questão, o homem aparece de uma maneira particular: o destino concreto dos personagens é carregado de escolhas e encontros que ampliam os horizontes da ação humana em face de um futuro ainda não determinado. Essas características, anteriormente mencionadas, demonstram as peculiaridades do modo pelo qual tais características estão vinculadas às realidades que representam. Em suma, a ambivalência entre o inesperado e o inevitável, os encontros acidentais que perfazem o caminho de Josef K., o rompimento com a harmonia alienada, nada disso seria possível através do método descritivo de figuração da realidade.

Não seria possível expor e, principalmente, defender Kafka, na oposição lukacsiana entre narrar e descrever se não tivéssemos explicitado a situação da *épica burguesa* na conformação da particularidade e, portanto, posto em evidência a necessidade da articulação narrativa para o triunfo do realismo. A princípio, é preciso constatar que Lukács, no conjunto de seu pensamento crítico sobre a estética, delegou ao naturalismo características antiartísticas, pelo fato dessa tendência suprimir a forma estética ao tentar refletir a realidade sem superar a particularidade dos fenômenos sociais imediatos. Essa dissolução da forma, segundo Lukács, não corresponde especificamente à dissolução da forma romanesca de maneira geral, mas refere-se à ausência da forma adequada, ou seja, a ausência do próprio caráter estético da forma:

É igualmente óbvio, por outro lado, que no processo do trabalho artístico a singularidade imediata do fenômeno é, do mesmo modo, superada. As diversas espécies de naturalismo são antiartísticas e dissolutoras da forma precisamente porque, ao refletirem a realidade, não querem nem podem superar esta singularidade das formas fenomênicas imediatas. (LUKÁCS, 1968b, p. 220)

Portanto, nos naturalistas, o romance perde essencialmente seu caráter épico, isto é, deixa de ser a forma que concentra, em determinada medida, uma totalidade capaz de refletir uma particularidade histórica da realidade burguesa. Nesse sentido, tendo em vista o fato de que Lukács atribui ao naturalismo a destruição da forma, o ensaio “Narrar ou descrever?”, publicado pela primeira vez em 1936, em que há o debate entre o naturalismo e o realismo, revela a preocupação de Lukács com as estruturas formais da literatura. Por essa razão, ainda na esteira do filósofo húngaro, a distinção entre realismo e naturalismo não consiste somente em uma das questões centrais da estética, como também é uma questão central para o entendimento do surgimento das vanguardas históricas no século XX.

2.2 Características gerais da antítese estética do século XIX: o realismo como categoria possível em Franz Kafka

A oposição entre naturalismo e realismo é, certamente, uma das maiores antíteses da estética de Georg Lukács. Para o filósofo húngaro, Gustave Flaubert e Émile Zola são os principais representantes dessa nova expressão artística, da segunda metade do século XIX, rumo a uma nova etapa de privatização da história, modernização e virtuosismo no desenvolvimento da literatura. Nesse sentido, no ensaio “Narrar ou descrever?”, Lukács inicia a discussão colocando em oposição a obra de dois escritores diferentes, Zola e Tolstói, mais precisamente, a comparação particular de dois romances, *Naná* e *Ana Karenina*, dos respectivos autores. São duas obras diferentes que compartilham de uma cena particular: uma corrida de cavalos. Sobre a corrida em Zola, Lukács diz:

A figuração da corrida é um esplêndido exemplo do virtuosismo literário de Zola. Tudo o que pode acontecer numa corrida, de modo geral, é descrito com exatidão, com plasticidade e sensibilidade. A descrição de Zola é uma pequena monografia sobre o esporte hípico; desde o encilhamento dos cavalos até a passagem pela linha de chegada, todas as fases da corrida são descritas na plenitude de seus detalhes. A tribuna dos espectadores aparece com todo o colorido de uma exibição da moda parisiense da época do Segundo Império. (LUKÁCS, 2010, p. 149)

Segue-se dessa concepção de Lukács sobre Zola que este pretendia, com coerência, despertar uma tendência geral da época que se expressava através do caráter prosaico da vida burguesa. No ato de dominar artisticamente essa tarefa, os nexos da visão de mundo que lhe serviam de base vêm à tona de modo equivocado. Apesar de todas as virtudes plásticas, a longa descrição da competição entre cavalos serve unicamente ao propósito de arruinar o conde de Vandeuves.

Lukács diz que, embora Zola tenha procurado expressar na vitória de uma égua também de nome Naná o sucesso do personagem-título no adverso ambiente social de Paris, esta conexão é demasiadamente débil para justificar a tinta gasta na descrição naturalista da corrida. (CARLI, 2012, p. 164)

Essa tendência dos detalhes observados em minúcias e descritos com exatidão faz surgir diante de nós o mundo prosaico, estranho e distante, exótico, decorativo, luxuoso e colorido do provincianismo francês. Daí surge o desespero de Zola para conferir uma imagem pictórica aos detalhes da vida chã da burguesia de Paris – retratados com exatidão. O exagero nas descrições dos objetos, do ambiente com aspecto de natureza morta dos homens, e na figuração dos próprios homens, não resulta em uma totalidade de objetos (épica) ou em uma totalidade de movimentos (ação dramática). Émile Zola descreve com precisão, os objetos comuns presentes no mundo circundante dos homens, mas não vemos o próprio homem destacar-se do todo. Em suma, os aspectos políticos, a caracterização das personagens, as particularidades do povo e os aspectos mediante os quais a história particular desse povo liga-se à história geral são eliminados ou totalmente subordinados a um esteticismo exagerado. Diferente do que ocorre em Kafka, podemos entender que o aspecto de aleatoriedade dos quadros do enredo dos romances naturalistas não é resolvido pela fatalidade dos acontecimentos.

No romance de Liev Tolstói, por outro lado, a corrida de cavalos é um verdadeiro propulsor da narrativa. Carrega em si o ponto crucial de um grande drama:

A corrida de cavalos figurada em Ana Karenina é o ponto crucial de um grande drama. A queda de Vronski representa uma súbita reviravolta na vida de Ana. Pouco antes da corrida, Ana fica sabendo que está grávida e, depois de uma dolorosa hesitação, decide comunicar sua gravidez a Vronski. A emoção suscitada pela queda de Vronski provoca a decisiva conversa de Ana com Karenin, seu marido. Todas as relações entre os principais personagens do romance, após a corrida, entram numa fase radicalmente nova. A corrida, portanto, não é um “quadro”, mas uma série de cenas altamente dramáticas, que assinalam uma profunda mudança no conjunto do enredo. (LUKÁCS, 2010, p. 150)

A importância que Lukács atribuiu aos estudos sobre a situação central da particularidade, é possível de ser aferida a partir de duas distinções fundamentais: o realismo em face do naturalismo e a exigência de totalidade de forma e conteúdo diante da arbitrariedade das tendências irracionalistas. Quanto à distinção entre o realismo e o naturalismo, a rejeição de Lukács à descrição naturalista e à fotocópia da realidade é o ponto-chave para a compreensão de sua teoria do reflexo estético da realidade objetiva. O que ocorre é que a corrida está inserida na narrativa de modo a movimentar as tensões e contradições da trama. Cada momento narrado possui uma razão determinante para o mundo próprio do romance. Por essa razão, Tolstói narra acontecimentos essencialmente humanos.

A diferença entre a narração de Tolstói e a descrição de Zola não se reduz a uma oposição de estilo, isto é, de técnicas artísticas de representação, mas a duas concepções contrárias de arte: o realismo e o naturalismo. Essa oposição evidencia duas concepções distintas de literatura: o realismo entende os fatos da vida real apreendidos como um processo ininterrupto e mutável e o naturalismo concebe o valor artístico a partir da retratação de quadros fixos do cotidiano.

Tendo em vista o naturalismo, o que tal representação do mundo poderia significar? No sentido da descrição excessiva, o mundo assim representado por Émile Zola ganha um significado real, vivo? Certamente que não. Zola pode tentar reconstituir a pitoresca cotidianidade da Paris do Segundo Império, mas não consegue despertá-la, isto é, não consegue estabelecer uma relação viva e contínua que a temática de Tolstói e, como pretendemos mostrar aqui, também Franz Kafka, conseguiu manter com seu presente; no sentido de manter vivo os elos de ligação que transformam suas obras em uma autoconsciência do gênero humano e nos possibilitam vivenciar determinados períodos históricos.

O descritivismo do naturalismo, portanto, corresponde a um dos fetiches que obstaculizam a dialética interna ao romance e à grande arte literária. Disto só poderia resultar uma fantasmagórica vida ilusória. Ilusória, pois suprime a profundidade da realidade a partir dos exageros dos objetos. Na descrição dos pormenores singulares do ambiente circundante, Zola é extremamente plástico e exato. No entanto, esses pormenores não têm nenhuma relação com a vida interna das personagens. Quando os autênticos realistas do século XIX se propõem a descrever objetos do mundo, esses objetos são imediatamente componentes da vida e dos destinos de homens cuja psicologia está localizada no mesmo nível de desenvolvimento histórico desses objetos, tornando-se um produto dos conjuntos sociais e históricos que constituem tais objetos descritos. Em Zola, não há esse nexo entre o mundo exterior e a formação psicológica das personagens principais. E, por causa dessa ausência de conexão, a exatidão científica do retrato do mundo torna-se uma moldura de um mundo de aparência, de natureza morta, meramente decorativa e historicamente exato.

No século XX, com o surgimento da vanguarda literária inaugurada por Marcel Proust, Franz Kafka, James Joyce e tantos outros escritores; vemos que, especificamente em Kafka, são abandonados os procedimentos naturalistas. Os procedimentos de Kafka, dessa vez não mais relacionados a objetos físicos, e sim, aos personagens. Seria um

equivoco pôr em dúvida a sensibilidade artística de Kafka e de alguns outros vanguardistas. Entretanto, seria comum surgir o seguinte questionamento: de onde vem a força vital de suas personagens, se sua aparição fica indeterminada? Em *O processo*, não se encontra muitos vestígios concretos sobre o aspecto do Tribunal; Kafka apenas se limita a representar como as leis irracionais do Tribunal manipula os homens. O que Josef K. descobre sobre o modo como funciona o Tribunal reduz-se ao mínimo para situar em contextos determinados e nada mais. Outro grande exemplo está na obra *A metamorfose*, Gregor Samsa se metamorfoseia em um monstruoso inseto gigante sem que Kafka se obrigue a descrever todas as etapas dessa metamorfose, na realidade, os dados descritivos sobre o inseto são tão poucos que nem podemos dizer ao certo a qual Ordem da Classe Insecta pertence o protagonista. Não é difícil concluir, então, que a perenidade das obras kafkianas não se deve à descrição cotidiana de seus personagens, mas à profunda significação histórica em que eles estão submetidos. A segunda metade do século XIX, particularmente, levou a apresentação externa da realidade a um alto nível de perfeição técnica. Porém, se nos questionarmos quais personagens dos romances de Zola seguem hoje vivas na consciência dos homens, certamente chegaremos à conclusão que nenhuma. Ao passo que, ainda nos dias de hoje, com toda a exploração do capitalismo, constantemente nos sentimos como os personagens das obras de Kafka. Em suma, Lukács em sua análise sobre *Naná* deixa claro que a obra permanece na memória pelo seu exotismo, como uma alegoria superficial e pitoresca da burguesia parisiense.

Frente ao problema da hipervalorização descritiva do naturalismo, em Kafka os detalhes cotidianos estão justificados no mundo próprio da obra de modo a tornar compreensível uma característica, uma situação, que se relaciona com a essência da narrativa. A quantidade de detalhes, portanto, só tem sentido estético completo na medida em que está em função das intenções últimas da obra. O bom número de detalhes que, porventura, possam ser encontrados em obras de Balzac e Stendhal, por exemplo, de forma alguma os converte em naturalistas da escola de Zola; o naturalista francês, ao contrário, faz das intenções últimas dos detalhes o próprio objeto de sua literatura.

Um romancista naturalista quer escrever um romance sobre o mundo do teatro. Parte dessa ideia geral, *sem dispor ainda de um único fato ou de uma única figura*. Sua primeira preocupação será a de tomar apontamentos sobre tudo o que possa vir a saber sobre este mundo que pretende descrever. Conheceu determinado ator, assistiu a determinada representação [...]. Depois, falará com os que dispuserem de maiores informações a respeito do assunto, recolherá frases, anedotas, flagrantes. Mas isso não basta. Lerá, também, os documentos escritos. Por fim, visitará os lugares indicados e passará alguns dias num teatro para conhecê-lo em seus mínimos detalhes. Permanecerá algumas noites no

camarim de uma atriz e procurará identificar-se o mais possível com o ambiente. E, quando a documentação estiver completa, seu romance se fará por si mesmo. *O romancista deve limitar-se apenas a ordenar os fatos de modo lógico [...]. O interesse não se concentra mais na originalidade da trama; ao contrário, quanto mais esta for banal e genérica, tanto mais típica se torna.* (ZOLA apud LUKÁCS, 2010, p. 158 grifo original)

Lembre-mo-nos novamente de como em Kafka, a lei da inevitabilidade acaba por extinguir a banalidade dos encontros “aleatórios” dos personagens. Zola, por outro lado, busca precisamente acentuar a frivolidade anti-humana das trajetórias cotidianas de seus personagens. Essa característica atribui à arte uma finalidade puramente formal: a de reconstruir, através dos meios artísticos, aquilo que existe no mundo imediatamente verificável da realidade tal como existe. No entanto, esta repetição carrega inerente a si um rebaixamento, uma ocupação superficial, pois não há sentido em rever, através da linguagem que tenta simular uma tela, homens em suas ocupações supérfluas, animais e paisagens que já conhecemos e constantemente encontramos em nosso convívio. Lukács diz: “Quanto mais os escritores aderem ao naturalismo, tanto mais se esforçam por representar apenas homens medíocres, atribuindo-lhes somente ideias, sentimentos e palavras da realidade cotidiana, com o que o contraste se torna cada vez mais evidente.” (LUKÁCS, 2010, p. 170).

De fato, o verdadeiro efeito dos romances de Émile Zola está ligado a um processo de modernização. Não foram poucos os reconhecimentos de críticos que ficaram impressionados com o êxito de Zola em suas descrições, mas a construção do mundo em *Germinal*, por exemplo, provocou apenas o efeito de retrato – alçado a símbolo decorativo – das condições desumanas e precárias dos trabalhadores franceses em uma mina de extração de carvão. A história simplesmente possibilitou que essas condições extremas – que se manifesta na vida presente em cenas frias, escuras e sufocantes – fosse transposta em uma moldura decorativa e recebesse uma aura trágica de cunho social que ela não possui na realidade efetiva. Um exemplo ilustrativo desse caráter pictórico de Zola pode ser aferido logo inicialmente no romance, quando descreve detalhadamente as construções que compõe a paisagem dos complexos das minas de carvão:

[...] ao nível do solo, outro espetáculo o fazia parar. Era uma massa pesada, um amontoado de construções de onde se levantava a silhueta da chaminé de uma fábrica. Raros clarões saíam das janelas sujas, cinco ou seis lampiões tristes pendiam do lado das vigas de madeira enegrecidas do edifício, alinhando vagamente perfis de cavaletes gigantesco. E, dessa aparição fantástica, engolfada na noite e na fumaça, um único ruído se elevava: o arfar grosso e prolongado de um escapamento de vapor, que não se via. [...] começava a

perceber cada uma das partes da mina, o galpão preto onde o carvão é peneirado, a torre do sino do poço, a vasta casa da máquina de extração, o torreão quadrado da bomba do esgoto. [...] uma chaminé que mais parecia um chifre ameaçador, dava-lhe a impressão de um animal voraz e feroz, agachado a espreita para devorar o mundo. (ZOLA, 2007, p. 14 -15)

A análise minuciosamente descritiva de Zola ao caracterizar a mina de carvão e seus arredores produz um efeito poderoso, mas mostra que o escritor francês, movido por um impulso banalmente prosaico de seu tempo, sofre de uma carência de verdade da essência da realidade objetiva, e acaba promovendo uma distorção das proporções reais da vida. Em *Germinal*, ocorre um engrandecimento falso, pois o “animal maligno” da mina, cujo “os elevadores subiam e desciam com o seu deslizar de animal noturno, tragando homens que a goela do buraco parecia beber” (ZOLA, 2007, p. 36), nada mais representa do que uma distorção de sentimentos que, em si, não são de modo algum grandiosos. Dessa maneira, a mina de carvão, assim como seus enfraquecidos operários, tornam-se, em *Germinal*, apenas um símbolo do declínio do realismo e expressão máxima de uma reação psicológica, pois “constrangido pela necessidade material, [Zola] é já um escritor profissional no sentido da divisão capitalista do trabalho” (LUKÁCS, 1968a, p. 57).

A transição do realismo para o naturalismo, que Lukács assinala pela obra de Zola, possui uma evidente relação histórica. Essa relação determinante da transformação do narrar para o descrever diz respeito à evolução tomada pela classe burguesa, que rebaixou os escritores ao nível de observadores das grandes lutas históricas, reduzindo essa grande força propulsora do desenvolvimento social à mera monotonia da vida mediana. Enquanto os principais escritores realistas do século XIX representavam efetivamente as transformações de seus tempos, apesar de Gustav Flaubert e Émile Zola também representarem artisticamente a realidade, Lukács diz que eles recusaram a participação ativa na vida de uma determinada sociedade, no caso a sociedade burguesa já cristalizada pós-48. “Por isso, como solução para a trágica contradição do estado em que se achavam, só puderam escolher a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa.” (LUKÁCS, 1968a, p. 56 -57).

A contemplativa e estéril reprodução da realidade objetiva nos naturalistas, em geral, é um modo de distanciamento da *práxis* social. Essa contemplação, no entanto, não pode ser confundida com a tipicidade, categoria fundamental da estética realista, que pressupõe como necessário o distanciamento contemplativo da realidade cotidiana para

fazer ampliar situações típicas no âmbito da realidade cotidiana média. O que acontece é que, os naturalistas, rebaixados à condição de espectadores da realidade, perdem-se no “intricado dos detalhes, e tais detalhes aparecem como equivalentes, pois a vida não hierarquizou através da *práxis*” (LUKÁCS, 1968a, p. 67). Nesse sentido, as qualidades humanas são aplainadas umas ao lado das outras e são descritas de modo especializado, ao invés de se realizarem organicamente nas ações, mesmo que contraditórias, e de manifestarem assim a unidade da personalidade em suas múltiplas manifestações.

À falsa vastidão dos horizontes do mundo externo corresponde, no método descritivo, um estreitamento esquemático nas caracterizações humanas. O homem aparece como um “produto” acabado de componentes sociais e naturais de várias espécies. (LUKÁCS, 1968a, p. 80)

Em *Germinal*, a insanidade, a violência e a inumanidade, são alguns exemplos de características humanas que surgem na atribuição de uma “miséria hereditária”, isto é, uma herança genética de características sociais, que se justifica, por exemplo, através do alcoolismo. Basta pensarmos na caracterização do mineiro Etienne Lantier, personagem desse romance que é profundamente determinado por essa sociologia positivista:

O sangue começou a ferver na cabeça de Etienne. [...] A necessidade irresistível de matar possuiu-o, uma necessidade física, a excitação sanguínea de uma mucosa que determina um violento acesso de tosse. Aquilo explodiu, fugiu ao seu controle, sob o impulso da lesão hereditária. Agarrou-se a uma lasca de xisto da parede, puxou-a e arrancou-a, enorme e pesada. Depois, com as duas mãos, com força redobrada, abateu-se sobre a cabeça de Chaval. [...] O cérebro salpicou o teto da galeria, um jato purpúreo corria da ferida, igual a uma fonte [...] o corpo no chão parecia um montículo negro de restos de carvão. Etienne, curvado, observava-o com as pupilas dilatas [...] voltavam-lhe à memória todas as suas lutas, esse combate inútil contra o veneno que dormia nos seus músculos, o álcool lentamente acumulado da família. E, no entanto, só estava ébrio de fome, mas o longínquo alcoolismo dos pais bastara para matar [...] uma alegria fazia pulsar seu coração, a alegria animal de um apetite enfim satisfeito. (ZOLA, 2007, p. 410 – 411)

Não somente a personalidade humana é objeto de preconceitos pessoais do naturalismo, mas com a perda da narração, os próprios objetos descritos perdem sua importância nos momentos concretos da ação humana. Os pormenores adquirem uma significação exterior e não mais dependem da ação ou do destino dos homens. O elemento fenomênico é elevado ao ponto de tornar-se praticamente autossuficiente. Essa autonomia dos objetos acaba por conferir aos próprios personagens a feição de natureza morta, de um “produto” acabado; os homens tornam-se objetos desprendidos das relações com os meios sociais – são seres estáticos dentro da moldura do mundo. Em síntese, o

pensamento de Lukács é conclusivo: “O método descritivo é inumano” (LUKÁCS, 2010, p. 177).

A superioridade artística das narrativas de Franz Kafka, em relação ao naturalismo, reside justamente no fato de que, as obras do escritor tcheco alcançam a proporção entre o sentimento e o acontecimento, entre os anseios e sua tradução em ações efetivas, correspondendo ao caráter real e sócio-histórico desses sentimentos. Aos olhos de Kafka, constitui uma espécie de lei em que os esforços humanos tenham de fracassar, sobretudo porque as circunstâncias do processo de modernização do mundo exterior opõem-se fortemente à autonomia e porque mesmo as circunstâncias minimamente favoráveis não são o suficiente para impedir que o homem seja consumido por seus infortúnios e caia em fatalidade. Enquanto o processo circula pelos corredores incompreensíveis da lei, Josef K. se consome em anseios. Quando propõe uma resistência ao aparelho burocrático, tem de morrer.

Para melhor ilustrar essa questão podemos tomar como exemplo um breve percurso dos percalços do protagonista até a passagem final da obra: a morte de Josef K. No percurso de sua jornada, com seu processo que aos poucos vai lhe gerando condições quase enfermas de debilidade, contra as quais a razão não parece mais conseguir atuar e se torna inócua e insuficiente, as falsas amizades, os amores efêmeros, os acessos de desânimo, os sofrimentos familiares (uma vez que o processo de Josef K. simboliza ao seu núcleo familiar uma condição de desgraça), as rivalidades sufocantes, sobretudo no ambiente de trabalho; o desgosto e a fuga de uma vida monótona e principalmente os entusiasmos frustrados e reprimidos sobre o encaminhamento de seu processo são seguramente as circunstâncias e as razões que impedem o próprio amor à vida de Josef K, isto é, essa força impulsionadora da personalidade. É precisamente essa ausência que leva o protagonista a não resistir diante da iminência de sua morte.

Franz Kafka, cujo um dos importantes méritos está em ter estilizado situações-comuns de forma brilhante, tentou demonstrar através de Josef K. que a entrega à morte é uma ação naturalizada, mas que não se deve considerá-la um ato de coragem; sobretudo, Kafka sustentou a ideia de que é mais digno resistir ao desespero do que a ele sucumbir. Mesmo diante de todos esses obstáculos que foram listados anteriormente, Josef K. propõe resistência ao aparelho burocrático, principalmente em sua dispensa do advogado e na recusa em seguir os modelos de submissão do tribunal. Quando Josef K. se vê incansavelmente impedido pela forma leviana com que as instituições dispõem das vidas

dos outros, a forma como distribuem a justiça com um variado modelo de práticas incompreensíveis, de castigos e de instrumentos de suplício para a sanção de seus desígnios incertos (lembramos, por exemplo, dos dois funcionários do Tribunal sendo punidos a chicotadas dentro do almoxarifado do Banco); quando Josef K. vê a quantidade incrível de classes que, por todos os lados, são abandonadas na miséria, então não se entende com que direito se poderia exigir da representação do indivíduo no século XX que ele preservasse em si mesmo uma existência mais empenhada que é constantemente humilhada e rebaixada pelos hábitos mais corriqueiros, pelos preconceitos e pelas leis incompreensíveis que preenchem nosso cotidiano.

Entre as causas do desespero que levam Josef K. a conformar-se com seu fim descobre-se as injustiças, ou melhor, a falta de justiça como fator dominante. As relações entre os interesses e os ânimos, as verdadeiras relações entre os indivíduos ainda estão a ser projetadas no futuro, e a morte não é mais do que um dos sintomas da resistência geral àquilo que nos avilta a dignidade. Nesse sentido a entrega de Josef K. à morte é sintoma de uma descrença, um cansaço em estar contado entre os tantos acusados do Tribunal e porque se insurge contra a ideia de assumir um lugar “honroso” entre aqueles que compactuam com o funcionamento dessa instituição. Na subordinação de Block vê-se que o espírito da exclusão não tem freios em suas extravagâncias; as humilhações e os descasos de Huld para com seus clientes acusados avança até a imbecilidade. Diante disso, vê-se claramente que, na ausência de algo melhor, a entrega à morte seja talvez um último recurso de resistência contra os males da vida privada.

No naturalismo os personagens são idealmente preconcebidos, isto é, são anteriormente determinados por uma sociologia positivista, que substitui a realidade histórica na tentativa de elaborar caminhos que deveriam ser seguidos por arquétipos criados. Vemos de maneira ainda mais evidente em *Germinal*, que Etienne é um modelo “científico” de homem, e o mundo circundante da mina de extração de carvão servem apenas ao propósito de apresentar uma espécie de estudo monográfico. Franz Kafka, por outro lado, não conhecia de antemão a matéria que iria encontrar no desenvolvimento do real: o nazismo alemão. Não há em Kafka a descoberta antecipada de modelos esquemáticos e sua simples reprodução na produção literária. Os burgueses de suas obras, por exemplo, manifestam em si sempre características de um certo momento histórico. Assim, pelo menos os protagonistas kafkianos não são típicos de uma certa espécie de elemento social fixo, como a classe, mas típicos no sentido de expressarem os sentimentos

e as ações possíveis de um momento histórico particular. Existe em *O processo* aquilo que significa o grande equívoco do naturalismo de Émile Zola: os tipos estão em pleno movimento e evolução no mundo próprio da obra que, sem exceção, diz respeito à particularidade refletida. De fato, na novela de Franz Kafka, os homens constroem os seus destinos, ainda que alicerçado em uma distorcida noção de autonomia, mas, de forma alguma, os seus destinos estão sob a influência de “maldições hereditárias” do pensamento positivista.

Contudo, é necessário chamar atenção para o fato de que a ideia das possibilidades de ação na novela não carrega, de maneira geral, um sentido positivo. Se anteriormente discorremos sobre a relação de ambivalência entre o inesperado e o inevitável, sobretudo nas relações amorosas dos protagonistas de Franz Kafka, agora é necessário problematizar a construção social das relações que se dão no interior da novela. A pergunta que fica é: quando os personagens podem agir com certa liberdade ou autonomia, como se dão essas relações? Vemos no curso da narrativa que para o protagonista de *O processo* é predominante, por exemplo, que suas ações, sua autonomia, sejam mediadas pelo papel feminino. Quando analisamos estas relações percebemos, por vezes, uma normatização de uma conduta que podemos definir como grosseira e abusiva, geralmente mediada por uma relação de poder. Há, nesse sentido, inclusive, uma herança romântica das relações, onde Josef K. visualiza em si a figura do homem que protege e guarda a mulher, esta, sempre representada como a figura do sexo frágil.

Esses relacionamentos marcadamente negativos expressam uma violência que, na novela, apesar de nem sempre deixar marcas físicas aparentes, não deixa de representar uma brutalidade contra a dignidade e a moral, que conseqüentemente abala profundamente o espírito dos personagens. Conceitualmente podemos definir esses relacionamentos abusivos como aqueles em que há predominância, isto é, excesso de poder de um sobre o outro - principalmente na relação entre os acusados e os funcionários da justiça -, ou ainda, o desejo de obter informações e controle do outro, de modo a tê-lo exclusivamente para si – esse se expressa significativamente nas relações entre Josef K. e os entes femininos. Esta é sem dúvida uma das representações de maior impacto na literatura de Kafka, que mais uma vez dá contornos exagerados para comprovar o absurdo e o abuso das próprias relações. Prova disso é a resposta padrão que Josef K. recebe sempre que questiona os interesses por trás de seu processo, ou demonstra um desconhecimento do funcionamento do sistema que lhe oprime: “Tanto pior para você”.

Percebe-se logo que os relacionamentos são marcados por uma antipatia repulsiva que por vezes é traduzida em um apreço excessivo pela própria condição: “Esqueceu-se de que, não importa o que formos, diante do senhor somos no mínimo homens livres, e essa superioridade não é pequena.” (KAFKA, 1997c, p. 16).

Marx em sua coletânea de breves artigos intitulada *Sobre o suicídio* (2006) realiza uma análise de quatro importantes casos de suicídios ocorridos na França no século XIX. A partir dos arquivamentos policiais narrados por Jacques Peuchet, Marx apresenta uma instintiva crítica da sociedade burguesa da época e de suas instituições privadas. Nisso, o importante pensador alemão desvela os principais fatos sociais que contribuem às injustiças que perpetuam a opressão, sobretudo contra as mulheres. Nesse sentido Michael Löwy define esse texto de Marx como “uma das mais poderosas peças de acusação à opressão contra as mulheres já publicadas.” (2006, p. 18). Dessa intrigante publicação de Marx podemos depreender que as formas de poder (sobretudo aquelas das estruturas familiares) são um elemento histórico que permeou e continua atuando na construção daquilo que denominamos como sociedade, principalmente através de princípios e leis que constroem as visões de moral que parametrizam o comportamento dos indivíduos. Esse poder se deu, inicialmente, através de dogmas religiosos, onde o imaginário da figura religiosa, um ser superior, simboliza o detentor de decisões místicas, isto é, aquele que pode elevar os homens à redenção nos céus ou rebaixá-los à desgraça do inferno. Não é à toa, portanto, que Josef K. visualize no sacerdote da catedral uma última e desesperada possibilidade de resolução de seu processo. No entanto, esperava-se do protagonista apenas uma confissão de seus crimes e o sacerdote logo adverte sobre o processo: “Mas temo que vá terminar mal.” (KAFKA, 1997c, p. 258).

Muitos dos personagens, inclusive o próprio Josef K., agem de maneira semelhante quando o momento lhes é oportuno. Basta recordarmos, por exemplo, logo no início da novela, quando Josef K. é abordado pelos oficiais da justiça e o guarda Franz zomba da pretenciosa inocência do acusado, quando este afirma não possuir culpa nenhuma ao mesmo tempo em que admite também seu desconhecimento das leis. Vê-se nesse momento que a relação se dá com sinal negativo, pois, os oficiais, ao que parece, dão a entender que pessoas da alta hierarquia da justiça, pessoas com informações mais detalhadas sobre o processo, são inacessíveis aos acusados – estes, considerados a escória da sociedade. É neste jogo de poder, quando analisamos as relações no interior de *O processo*, que encontramos por vezes os relacionamentos abusivos. Quando se trata mais

especificamente de Josef K., em suas relações interpessoais com mulheres, a “liberdade” e a “autonomia” descortinam comportamentos abusivos. Neste modo relacional há predominância de poder ou de interesse de um para o outro, um desejo as vezes implícito de tomar para si, e tão somente para si, o outro.

É perceptível esse modelo comportamental a partir do relacionamento da mulher do oficial com o estudante de direito. Nessa passagem específica da novela vê-se que os comportamentos abusivos são frutos de uma construção social do poder, de uma crença em um modelo de hierarquia que pressupõe uma importância e a partir desta “importância” surge a ideia do homem como aquele que protege, que controla, que toma para si tudo o que quer, uma ideia de totalidade em que tudo vê e tudo sabe em face daquele que é desejado. O depoimento da mulher esclarece:

O homem que na ocasião me abraçou já me persegue faz tempo. De modo geral não sou atraente, mas para ele eu sou. Nesse caso não há defesa, até o meu marido se conformou; se ele quiser manter o emprego tem de suportar isso, pois aquele homem é estudante e é previsível que terá mais poder ainda. Ele está constantemente atrás de mim, tinha acabado de sair quando o senhor chegou. (KAFKA, 1997c, p. 67)

Nesse contexto, inclusive, o estudante se sente absolutamente confortável nesta posição. Mas o abuso não surge apenas deste personagem. Diante do entendimento desse modelo de relacionamento entre os funcionários do tribunal Josef K. exerce um controle e age com uma relativa manipulação tentando convencer a mulher a ajudá-lo contra o tribunal, levando-o a áreas restritas e mostrando documentos aos quais ele não teria acesso. No entanto, apesar dessa tentativa, surge junto a isso um sentimento de desprezo e repulsa pela condição da mulher “Então é isso”, anuncia o protagonista, “ela se oferece a mim, está corrompida como todos aqui, ficou farta dos funcionários do tribunal, o que é bem compreensível, e por isso elogia o primeiro estranho que aparece” (KAFKA, 1997c, p. 69). Diante dessa reflexão Josef K. então decide por recusar a ajuda da mulher; primeiro por enxergar nela um ser descartável, corrompido pelos desejos dos funcionários e também por não corresponder ao modelo hierárquico de poder, ele diz: “Para me ajudar de fato, seria preciso ter relações com altos funcionários. Mas a senhora certamente só conhece os subalternos que circulam aos montes por aqui.” (KAFKA, 1997c, p. 69).

Quando vemos esses modelos das relações de Josef K., que denominamos como abusivas, percebemos por vezes uma normatização da conduta, uma vez que ela praticamente se repete em todas as relações com mulheres. Nesse sentido, a conduta

abusiva inicia-se de modo sutil e aos poucos ultrapassa os limites causando sempre um mal-estar. Basta recordarmos, por exemplo, as insistências de Josef K. para entrar no quarto da senhorita Bürstner, mesmo contra sua vontade. Há nesse momento, inclusive, uma romantização das ações do protagonista, uma vez que sua paixão pela personagem o faz acreditar que ocupa um espaço de proteção e cuidado para com ela. A crença dominante é a que tais atitudes não representam um abuso, Josef K. se vê preocupado com a integridade e com a dignidade de Bürstner, enxerga-se como aquele que protege e zela por sua paixão. Quando a personagem então pede ao protagonista que vá embora e a deixe sozinha Josef K. utiliza da violência para exercer o controle da situação: “K. pegou-a pela mão e depois pelo pulso. [...] Ele procurou agarrar outra vez seu pulso” (KAFKA, 1997c, p. 43). Comportamentos desse tipo são típicos, o ciúmes, a possessividade e a tentativa de controle sobre o gênero feminino são reflexos dessa própria estrutura burocrática da justiça, na qual o homem tem sua masculinidade forjada a partir de uma relação de poder e domínio sobre o outro, na dominação simbólica que são eles próprios consequências dessa estrutura. Ainda, porque dentro desse padrão social hierárquico de *O processo* entende-se que as condutas, sobretudo dos homens, estão imbuídas de uma ordem superior e positiva. Esta compreensão, no entanto, reflete uma alienação das relações uma vez que a característica do machismo, tão presente na narrativa, nada mais é do que uma consequência da potencialização da especialização da divisão social do trabalho no tempo do desenvolvimento capitalista monopolista.

O processo de modernização que influi diretamente na construção dos romances naturalistas determina, também, a construção do enredo das novelas de Kafka. Dois motivos conectados de modo totalmente exterior constituem um dos fundamentos de *O processo*: a ação política entre o Tribunal e Josef K., e o episódio amoroso com Leni. Seu entrelaçamento é totalmente exterior. Josef K. é absolutamente alheio aos interesses vitais do tribunal, ou até mesmo, à luta de vida ou morte por sua inocência. Mas, na novela, esse alheamento torna-se veículo de uma ação na qual Josef K. ocupa o lugar central, em razão precisamente de seu alheamento ao cotidiano do mundo moderno da mercadoria. Aqui, porém, desdobra-se uma ação política complexa e, por isso mesmo, uma ação que requer uma figuração muito ampla, com a qual o destino de Josef K. não se conecta organicamente. Na novela, as relações sociais são marcadas por acaso ou acidente. Na figuração, porém, o acaso acaba por estabelecer uma relação estreita com a questão principal. Apesar de o acaso ocupar a maior parte da novela, isso não significa dizer que

reduz a questão principal a um mero episódio, mas o acaso e a questão principal ligam-se de modo a formar uma unidade.

O acaso certamente confere à novela a impressão de uma ausência de relação entre a ação política do tribunal e a fatalidade da condição humana de Josef K. No entanto, ela serve precisamente à intenção de clarificar a mudança sofrida pelo sentido histórico nessa época. A ação política aparenta uma carência de vida não pela sobrecarga de descrições de objetos desnecessários, mas porque ela não consegue estabelecer uma relação perceptível com a *práxis* social, isto é, com uma forma concreta qualquer de vida popular que possamos reconhecer. Na novela, tanto os funcionários do tribunal quanto os acusados são uma massa caótica que age de modo irracional. Ainda que nos seja exposto – com uma insuficiência de detalhes – como o embate surge do fato de Josef K. não compreender seu processo, esse conflito está em função de representar as forças sócio-históricas e humanas concretas que fazem com que tais conflitos assumam precisamente essa forma. É necessário que o Tribunal, e suas questões, permaneçam como um fato histórico irracional, pois somente assim Franz Kafka alcançará na figuração desse mundo a essência de sua realidade. Nesse sentido, como as ações humanas são consequências diretas de causas sócio-históricas, articuladas em personagens sob uma forma modernizada, elas acentuam ainda mais o conhecimento geral e fortalecem ainda mais profundamente a realidade social de todo acontecimento.

Com Franz Kafka, tem início um desenvolvimento em que a desumanidade do material e da figuração, a atrocidade e a brutalidade do século XX tornam-se um caminho que serve ao propósito de incitar no herói a defesa de sua própria dignidade. Essas características negativas ocupam um lugar central porque a figuração da questão principal, o processo de Josef K., é obscurecida pelos processos próprios do capitalismo. A verdade da figuração dos contextos sociais e humanos – ainda que desumanos, cruéis e brutais – substitui a descrição de objetos que amplia e destaca o mundo para além de seu real significado. Ao mesmo tempo, essa verdade surge de um poderoso desejo do homem moderno de escapar da sufocante monotonia do cotidiano. É da recusa das incompreensíveis e mesquinhas determinações burocráticas que surge a figura real de Josef K., opondo resistência ao mundo. Nesse sentido, Kafka, com sua extraordinária sensibilidade artística e com uma ética de esquerda inicia aqui a reviravolta da literatura moderna de vanguarda. A evolução para o capitalismo de monopólios é não apenas um processo de nivelamento e banalização da vida, mas também um processo de reificação.

Nesse sentido, o próprio Kafka encontra-se no início dessa reviravolta. E é muito característico, tanto para ele quanto para todo o desenvolvimento da literatura de vanguarda no processo de decadência do realismo burguês, que essas tendências apareçam em suas representações artísticas da sociedade moderna. Em suas figurações, é nítido o desprezo diante do prosaísmo da vida burguesa moderna. Esse sentimento manifesta-se com imensa força, porém de modo muito diferente, conforme a reposição estética. De maneira geral, suas narrativas compartilham de uma mesma temática contemporânea. Kafka concentra sua ironia na figuração da alienação do cotidiano burguês, principalmente em figuras que representam a burguesia média. Como um verdadeiro escritor realista que é, Kafka preocupa-se com a representação da essência daquilo que constitui um dos aspectos reais desse cotidiano. Essa essência, por vezes, manifesta-se em figuras dramáticas esgotadas, não é um acaso que muitos de seus personagens apareçam acometidos por absurdas enfermidades que arrancam suas forças. O capitalismo envenena as relações sociais ao ponto em que os homens, envolvidos nessas relações, sentem um peso tão grande em suas vidas, que as ações mais banais os deixam esgotados. Esse cansaço, muito característico em personagens como Gregor Samsa, Block, os acusados do Tribunal e a família de Amália, por exemplo, está relacionado à incapacidade dos homens em reagir às condições opressivas em que vivem. São precisamente essas tendências desse modo de representação que consagram Kafka ao nível de um profundo realista das formas desumanas da vida capitalista.

Georg Lukács em *História e Consciência de Classe* (2018a), já chamava atenção para o modo como a burguesia perdeu a capacidade de conduzir as sociedades em um mundo em que o capitalismo usurpou a consciência da compreensão da totalidade do funcionamento da economia. “Tudo que aparece no trabalhador como atividade de alienação aparece no não-trabalhador como condição de alienação” (MARX, 2004, p. 90). Como consequência, a realidade concreta do homem se torna hostil em relação a ele, convertendo-se em um mundo alienado, irracional.

Nosso objetivo é apenas mostrar o ponto em que essa dupla tendência do seu desenvolvimento [a alta especialização e a alienação] se impõem 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, 2018a, p. 259)

Isto é, mesmo Josef K., funcionário de um banco da alta burguesia que pertence a uma classe que, em tese, se beneficiaria do modo de produção capitalista, não está livre das suas consequências negativas. Fica claro, portanto, que até mesmo para as esferas da burguesia a sociedade capitalista é incompreensível em sua totalidade. A situação instituída “por esse sistema de produção torna o sentimento de alienação do homem nas sociedades modernas muito mais profundo do que em qualquer outra época” (NETO, 2017, p. 55).

Como vimos, porém, as narrativas de Kafka simbolizam, na transição do século XIX para o XX, uma libertação artística dos grilhões da superfície artificial e monótona do naturalismo. Tudo o que, na figuração dessa realidade, ele teve de abandonar¹⁹, em virtude de um compromisso com o realismo, ganha aqui sua plena expressão. E aqui se mostra com clareza a ruptura de sua vanguarda com o naturalismo em todas as limitações sociais, morais e ideológicas: Kafka de fato não é um apologista do presente capitalista, sua recusa apologética possui, em determinada medida, raiz nas grandes tradições populares e democráticas do passado, ainda que não consiga dimensionar nenhuma perspectiva de futuro. No entanto, diferente dos autênticos realistas do século XIX em que o ódio ao capitalismo se eleva historicamente, em Kafka os sentimentos muitas vezes se manifestam em uma excentricidade e individualidade típicas do capitalismo, expressando a desumanidade que a vida cotidiana tenta por vezes mascarar hipocritamente. Muitos vanguardistas posteriores figuraram de maneira problemática esse aspecto da desumanidade capitalista. Em Kafka, por outro lado, ela aparece na iluminação de uma complexa questão histórica. Com isso, o escritor tcheco revela aspectos de um novo modo de figuração da vida que só mais tarde ganhariam uma difusão geral. Nesse sentido, a figuração de Kafka é, aqui, “profética” precisamente por antecipar simbolicamente o desenvolvimento futuro e real dos tipos sociais que viriam a se desenvolver na Alemanha.

Para o leitor atento, é evidente que existe uma contradição entre a aversão de Kafka em relação à vida mercantilizada e o modo como ele expressa artisticamente essas tendências desumanas de uma vida débil. Essa contradição, no entanto, não elimina o fato de que ele é um dos mais importantes precursores da representação da desumanização na

¹⁹ Do ponto de vista da forma: o colorido artificial e a grandiosidade decorativa dos espaços exóticos. Do ponto de vista material: um sociologismo vulgar e positivista que desperta atitudes excêntricas, em todas as suas extensões e particularidades, condicionadas por um “cientificismo” exagerado.

literatura de vanguarda. É importante ressaltar que essa desumanidade nem sempre provém de uma relação simples e linear diante das tendências desumanizadoras do capitalismo. Karl Marx em seus *Manuscritos Econômicos-Filosóficos* (2004), explica o modo como uma sociedade baseada na apropriação privada dos meios de produção e na fabricação extensiva de mercadorias, reduz o mundo social ao mundo das coisas. O resultado do trabalho humano, o produto, o objeto, destaca-se do próprio homem ganhando autonomia e opondo-se a ele.

[...] o objeto que o trabalho produz, 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 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)

Nesse sentido, *O processo* é um excelente exemplo do modo como a atividade humana criadora sob o domínio da propriedade privada, ao invés de afirmar o homem como tal, nega-lhe a sua própria humanidade. Os acusados e os próprios funcionários sob os desígnios do Tribunal são incapazes de compreender as leis (produto das atividades humanas intelectuais), nisso, não ocorre somente um estranhamento do homem em relação à coisa (a lei), mas além disso, há um estranhamento de si mesmo; resultando em uma sufocante impossibilidade de afirmar-se enquanto ser humano. Esse é, naturalmente, um dos casos mais contundentes tanto na literatura de Kafka quanto na vida.

É apenas a partir dessa modernização dos sentimentos, das representações e das ideias dos homens – combinada a um novo princípio formal da arte vanguardista – que se pode colocar de modo concreto e teoricamente correto a questão do realismo na vanguarda de Franz Kafka. É costumeiro, na crítica literária, tratar de problemas de forma independentemente das questões estéticas gerais e, principalmente, das questões dos gêneros concretos, resultando assim em princípios abstratos e juízos de valores subjetivos. Se traçamos até aqui um panorama que permite identificar em Émile Zola problemas de forma relativos a uma fidelidade fotográfica que modernizou e preencheu de exotismo a história, só podemos apreender os problemas de forma em Franz Kafka se ao nos depararmos com eles, estes estão como última consequência artística daquelas tendências que Georg Lukács em *Realismo Crítico Hoje* determinou de maneira problematicamente enfática como uma tendência determinante do processo de dissolução da arte realista.

Nos debates sobre a literatura de vanguarda, a modernização das técnicas de representação emerge com frequência como oposição contrária ao realismo. Na verdade, em Kafka, trata-se de tendências ligadas uma à outra, que se condicionam e se completam mutuamente. Daqui provém também a necessidade da modernização técnica e formal da concepção real dos sentimentos, das representações e das ideias dos homens em um momento histórico específico, em que o homem, como nunca antes visto, está separado da natureza, tornando-se outro em relação a ele. Da análise do capitalismo empreendida por Marx (1996), o modo de produção capitalista, ao permitir a ampliação do domínio humano sobre a natureza, ocasiona também a perda do controle da realidade social.

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)

Nesse contexto, as individualidades isoladas não possuem mais tanta importância para que este enorme mecanismo, que é o modo capitalista, possa continuar funcionando. Quanto mais vivo e orgânico é a tentativa de acesso concreto ao ser e à consciência de uma época em que os autênticos valores comunitários tornaram-se incompreensíveis para o indivíduo isolado, mais obvio se torna, na composição ficcional, a necessidade de evitar, no plano da forma, as técnicas que dão expressão a um sentimento e a um mundo de ideias totalmente estranhos a esse contexto. Expressões que não tornam compreensíveis, no século XX, os sentimentos, as representações e as ideias dos homens que foram esmagados pelo processo de reificação do capitalismo.

A plena evolução dos tipos, na transição das literaturas realistas para as literaturas de vanguarda do século XX, ainda são, em boa medida, incompatíveis com a mera descrição. O fato é que esse “caráter inumano” do naturalismo para o qual Lukács chama atenção talvez dê a impressão de ser uma fiel apropriação da realidade monopolista do capital, na qual o homem é reduzido a apenas mais um dispensável elemento da cotidianidade burguesa reificada. A literatura de Franz Kafka, no entanto, é flagrante na desmistificação de propósitos desse tipo. Antes de mais nada, o ato de refletir esteticamente, através de técnicas de vanguarda, a alienação imposta pelo movimento do capital não significa a exclusão dos combates contra ela – mesmo que na forma de revoltas

peçoais e individuais. Ademais, a expressão “natureza morta”, tantas vezes atribuída a Kafka por Lukács, para expressar uma literatura “acabada” aos moldes da realidade capitalista não significa que absolutamente tudo esteja em forma definitiva e acabada, muito menos que a luta e o desenvolvimento tenham cessado, ainda que nos fixemos na vida de um só indivíduo.

A construção, novela de Franz Kafka que mais se aproxima da dissolução do realismo, é um exemplo da maneira como o simples registro de uma forma acabada perde as múltiplas determinações que levam à uma constituição histórica. Nessa novela não nos vemos em face de um homem vivo que, no curso da ficção, vá sendo espiritualmente dominado pelo capitalismo. Vemo-nos, na verdade, diante de uma criatura medíocre que passeia pelos corredores apertados de sua toca, os quais são descritos com a mesma consciência débil do seu proprietário alienado. Esse fatalismo, destituído de articulação, em face da inumanidade do capitalismo determina, por vezes, a ausência de efetiva apreensão dos nexos do real. Uma vez que o personagem já surge adaptado a essa inumanidade do cotidiano reificado, não se exprimem os processos gradativos que o levam progressivamente a se conformar. Daí que Lukács estabelece que “seria um erro supor que o método descritivo reflete adequadamente o capitalismo em toda sua inumanidade” (LUKÁCS, 1968a, p. 88).

Em *O processo*, por outro lado, Kafka já no início de sua narrativa nos revela informações importantes para a compreensão do desdobramento da trama: “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum.” (KAFKA, 1997c, p. 09). De imediato somos levados à intimidade do cotidiano do protagonista. O narrador conta que durante o momento de desjejum, naquela manhã, Josef K. é visitado por figuras misteriosas: tratava-se de alguns funcionários da justiça. Apesar de serem funcionários baixos do Tribunal, como relatam os próprios personagens “são meros mensageiros”, a descrição destes homens é bastante emblemática, pois tratava-se de figuras de porte, cujo figurino refletia uma exacerbada racionalização possuindo “diversas pregas, bolsos, fivelas, botões e um cinto, razão pela qual parecia particularmente prática, sem que se soubesse ao certo para o que ela servia.” (KAFKA, 1997c, p. 09).

Vê-se que o próprio traje reflete uma racionalização exagerada do sistema que estamos prestes a tomar conhecimento, pois este sistema se reflete na própria maneira com que os funcionários se vestem. O excesso de compartimentações nos uniformes dos

oficiais, não é, de forma alguma, elemento gratuito; essa característica indica uma necessidade de arranjo que é típica do comportamento burocrático, o que já nos oferece também o indício de que a historicidade se encontra propositalmente disfarçada em sua obra, isto é, ela se revela a partir de pormenores, pequenos detalhes, mas que são de grande importância para a composição da novela. Um exemplo desses pormenores está na ausência descritiva de traços fisionômicos desses funcionários. Como se houvesse o reconhecimento e um estranhamento diante da utilidade desta prática. Essa percepção é comum à novela, sobretudo ao aparelho burocrático que Josef K. se revolta em busca de sua absolvição.

Do desenrolar dessa peculiar situação que toma por assalto o cotidiano do protagonista, vemos logo adiante o diálogo que estabelece o tom da obra como um todo:

- O senhor não tem permissão para sair. O senhor está detido.

- É o que parece – disse K. – Mas *por quê?* – perguntou então.

-Não fomos incumbidos de dizê-lo. Vá para o seu quarto e espere. O procedimento acaba de ser iniciado e o senhor ficará sabendo em seu devido tempo. Ultrapasso os limites do meu encargo quando me dirijo com tanta amabilidade ao senhor [...] Se continuar tendo tanta sorte como na indicação dos seus guardas, pode ficar confiante. (KAFKA, 1997c, p. 11)

É nesta exata passagem que se menciona pela primeira vez o inquérito. Entretanto, outra questão parece tomar maior importância, trata-se especificamente da constante pergunta realizada por Josef K. aos funcionários do Tribunal: “por quê?”. Essa interrogação se estende ao longo de toda a novela e funciona como elemento decisivo e articulador do trajeto de Josef K., que ao longo de seu percurso encontra inúmeros entraves e respostas confusas e frustrantes. Ainda nessa passagem inicial da novela, os guardas então aconselham o protagonista a não utilizar roupas caras, isto porque caso venha a ser preso seus pertences podem ser “extraviados”. A naturalidade dessa questão é um dos modos pelos quais Kafka dá a ver os nexos de sua realidade, o modo como os personagens funcionários encaram a corrupção do sistema revela precisamente a face também corrupta da própria instituição.

- É melhor que o senhor deixe as coisas conosco e não no depósito – disseram -, pois no depósito sempre ocorrem desfalques e além disso lá as coisas são vendidas depois de certo tempo, não importa se o respectivo processo terminou ou não. E como demoram os processos desse tipo, principalmente nos últimos tempos! De qualquer modo, o senhor ao final receberia do depósito o produto da venda, mas em primeiro lugar ele já é em si mesmo exíguo, pois na venda o que decide ou não é o montante da oferta e sim o do suborno, e além do mais,

segundo mostra a experiência, essas somas continuam diminuindo à medida que passam de mão em mão e de ano para ano. (KAFKA, 1997c, p. 12)

Diferente do que ocorre em *A construção*, vemos que em *O processo* a fatalidade de Josef K. é articulada em suas múltiplas determinações de modo a permitir algumas compreensões dos nexos da realidade. Compreendemos com a passagem acima, pela declaração do funcionário, que a corrupção parece ser uma característica inerente ao funcionamento do sistema que move o processo contra o protagonista. A partir disso, fica claro que os esforços dos homens que trabalham para a Lei não estão em função de fazer cessar a prática, mas servem como uma explicação do modo como essa prática, normatizada, constitui parte integrante da lógica confusa desse sistema. O narrador reafirma essa incompreensão ao descrever, por exemplo, o olhar de um dos guardas: “provavelmente cheio de sentido, embora incompreensível” (KAFKA, 1997c, p. 15). Esta frase, embora possa, inicialmente, não chamar tanta atenção é bastante significativa. Isso porque ela antecipa e traduz a essência da jornada de Josef K., em que a realidade está repleta de significados, mas o personagem é incapaz de alcançar essa compreensão e, assim, dar conta destes significados. Por vezes, essa incompreensão manifesta-se também entre os próprios funcionários da justiça. Isso fica evidente em um diálogo que Josef K. tem com os guardas, momento em que exige ver os documentos legais que comprovem o mandato e o inquérito instaurado contra ele. Nesse momento os funcionários dizem que não passam de empregados inferiores e que, portanto, não poderiam dar qualquer informação sobre os documentos. Contudo, adverte:

[...] mas a despeito disso somos capazes de perceber que as altas autoridades a cujo serviço estamos, antes de determinarem uma detenção como esta, se informam com muita precisão sobre os motivos dela e sobre a pessoa do detido. Aqui não há erro. (KAFKA, 1997c, p. 15)

Josef K. responde então que desconhece essa lei, e questionam-lhes a legitimidade de tal ato considerando essa lei como uma imaginação, algo inventado. No que por fim responde um dos guardas: “- O senhor irá senti-la [...] mas não se pode fazê-lo entender nada.” (KAFKA, 1997c, p. 16).

Esse comportamento, que, diga-se de passagem, é recorrente na obra de Kafka, não somente reflete uma distorção das atitudes típicas dos burocratas, isto é, aqueles homens que não podem tomar decisões por conta das eventuais limitações na hierarquia da ocupação, como também é uma maneira de representar o lado irracional de um sistema

que ironicamente se diz fundamentado em uma lógica de completa e profunda racionalização. Kafka, portanto, em *O processo*, fazendo jus ao exagero inerente ao seu estilo de vanguarda, potencializa essa pretensa racionalização ao nível do absurdo. Ora, fica evidente, portanto, que ao contrário do animal entocado em seu buraco que percorre as passagens e os túneis de sua toca em busca do resgate da sua condição de alienação da realidade exterior, Josef K. vai aos poucos tomando consciência do desconhecimento do mundo à sua volta e nisso propondo resistência. Entre os próprios funcionários do tribunal a especialização da divisão do trabalho fez com que os indivíduos perdessem a consciência da realização do seu trabalho, na medida em que não conseguem mais apreender a totalidade do sistema social; um exemplo pode ser visto pontualmente na fala do inspetor que conversa com Josef K.: “Estes senhores aqui e eu somos totalmente secundários no seu caso, na verdade não sabemos quase nada dele.” (KAFKA, 1997c, p. 22). Ao longo da novela vemos o mesmo ocorrer mesmo com figuras que ocupam cargos mais elevados na hierarquia dessa instituição. Podemos dizer que esse elemento, a ignorância que se dá em função de uma rígida burocratização em que os homens não sabem mais do que aquilo que sua função determina, é um dos fatores que vai aos poucos, gradualmente, agravando a alienação de Josef K. em relação ao meio social em que vive.

Vê-se, na novela, que as ações alienadas que tomam conta do cotidiano do protagonista fazem com que, não somente ele como personagem, mas nós como leitores, deixemos de notar e de nos importar com seus efeitos negativos. A desafortunada resposta de Josef K. ao funcionário da justiça: “Essa lei eu não conheço” é bastante significativa. Não porque ela simboliza uma rendição ou submissão diante das circunstâncias, mas porque manifesta precisamente o reconhecimento da própria ignorância diante de sua condição no mundo que é traduzida em seu processo. Diante dessa perspectiva, o único crime do qual podemos, efetivamente, acusar Josef K. é o de desconhecer os detalhes, os protocolos e as burocracias do mundo em que vive. Entendido dessa forma, o mundo em *O processo* ganha dimensão, não é descrito a partir da consciência débil de seu habitante, mas torna-se uma imensa estrutura que impede aos homens a compreensão de sua totalidade. Carlos Nelson Coutinho não deixou de atribuir esse fenômeno a uma consequência direta das bases materiais do capitalismo em sua fase monopolista.

Desse primeiro importante momento da novela desdobra-se a primeira visita ao tribunal. Passado algum tempo desde a visita dos guardas em seu quarto, Josef K. ainda não havia recebido qualquer notificação sobre o andamento de seu processo. Tal

desinformação chega a suscitar no protagonista a ideia de que tudo não passara de um equívoco. Isso até o momento em que lhe é informado a possibilidade de se verificar alguns assuntos em relação a um pequeno inquérito em um endereço bastante vago: “numa rua longínqua de subúrbio” (KAFKA, 1997c, p. 45). A ausência dos processos descritivos do naturalismo é notório. Kafka poderia dedicar-se a uma extensa descrição do bairro indicado, descrevendo pormenores das numerosas edificações residências dispostas lado a lado, de suas ruas e calçadas. Contudo, o escritor tcheco limita-se a dar um parecer do espírito de Josef K. que sentia aquele domingo como um dia triste e sem graça. O narrador ainda nos conta que, mesmo cansado o personagem decide ir sozinho e a pé até o local, pois tomado pela vergonha e pela confusão não queria que ninguém soubesse aonde estava indo.

A ausência de dados materiais tanto na informação do endereço quanto na cena em que o protagonista passeia pelo subúrbio à procura de seu destino não são, de forma alguma, gratuitas. Essa completa falta de sensibilidade concreta, material, é articulada de modo a não somente evidenciar o estado de espírito do personagem como também é um traço informativo do funcionamento daquele mundo – sempre imprevisível e aleatório. É quando Josef K. encontra-se naquela situação, extremamente irritado, que se recorda de algo que o guarda Willem havia lhe contado anteriormente: “o tribunal é atraído pela culpa” (KAFKA, 1997c, p. 49). E a partir desta lembrança o protagonista vai tomando consciência da irracionalização do mundo, pois bastasse escolher, sem qualquer critério, qualquer caminho e, assim, seria inevitavelmente levado até o tribunal. Nesse sentido, o esforço de Kafka para manter qualquer informação sobre o Tribunal e o motivo do inquérito envolto em obscuridade é notável. Se por um lado Josef K. acredita fortemente haver a possibilidade de seu processo não passar de um erro do sistema – uma consequência decorrente da precariedade da organização dessa instituição -, por outro é admitido a hipótese de que, pelo menos aparentemente, o processo, depois de iniciado, é irreversível. Essas contradições são postas em movimento ao longo da trajetória do protagonista demonstrando o modo como Kafka procura dar proporções absurdas a situações concretas, pois, somente assim, expressaria simbolicamente o caráter rígido e tantas vezes equivocado dos procedimentos burocráticos modernos.

Apesar dessas contradições que são postas em tensão na cena em questão, a audiência; Josef K. não se submete aos desrespeitos dos juizes e da “plateia do espetáculo”.

O acusado de *O processo* inicia um longo discurso²⁰ em que relembra a visita dos guardas e dos funcionários do Tribunal à pensão da senhorita Grubach. Em meio à rememoração de todo o constrangimento e violência moral causada pelos funcionários da justiça, o personagem ainda denuncia abertamente a corrupção dos guardas que “quiseram se fazer subornar, com promessas enganosas quiseram subtrair minhas roupas íntimas e minhas vestes, quiseram dinheiro” (KAFKA, 1997c, p. 58). Nesse momento da narrativa chamo atenção para o fato de que Kafka demonstra possui uma consciência aguda não somente do caráter burocrático da instituição, mas também mundano e baixo das determinações responsáveis pelo processo judicial de seu protagonista:

[...] não há dúvida de que por trás de todas as manifestações deste tribunal, no meu caso por trás da detenção e do inquérito de hoje, se encontra uma grande organização. Uma organização que mobiliza não só guardas corrompíveis, inspetores e juízes de instrução pueris, no melhor dos casos simplórios, mas que, além disso, de qualquer modo, sustenta uma magistratura de grau elevado e superior, com o seu séquito inumerável e inevitável de contínuos, escriturários, gendarmes e outros auxiliares, talvez até de carrascos, *não recuo diante dessa palavra*. E que sentido tem essa grande organização, meus senhores? Consiste em prender pessoas inocentes e mover contra elas processos absurdos e na maioria das vezes infrutíferos, como no meu caso. Diante dessa falta de sentido do conjunto, como evitar a pior das corrupções entre os funcionários? (KAFKA, 1997c, p. 61, grifo nosso)

Esse sistema que captura Josef K. em sua rede de incongruências e de incompreensões desencadeia nele, por fim, um estado de espírito que aos poucos vai corroendo-o pela culpa, iniciado pela acusação infundada e que ao longo da narrativa é potencializada pelas circunstâncias ofensivas e repulsivas em que é submetido; diz o personagem: “vocês se reuniram aqui como ouvintes e espias [...] para me testar; vocês queriam aprender como se deve enganar um inocente!” (KAFKA, 1997c, p. 63). É flagrante, portanto, que ao contrário do que pressupõe Lukács em sua crítica à submissão e à passividade dos personagens kafkianos, a alcunha da resignação, pelo menos, não condiz com a caracterização da personalidade de Josef K. É preciso reconhecer que há, desde o início, uma revolta; e ainda que esta se mostre bastante limitada não deixa de ser uma revolta. Em tempo, é necessário pontuar que as preocupações expressas pelo personagem dizem respeito somente àquilo que está no alcance da percepção de sua realidade. Apesar do protagonista ir aos poucos tomando conhecimento das contradições, dos antagonismos e de alguns sentidos que determinam o funcionamento de sua realidade, ele está impossibilitado de realizar uma crítica ainda mais profunda dessa mesma

²⁰ A passagem pode ser consultada de maneira integral nas páginas 58 e 59, *O processo* (1997).

realidade, pois não consegue apreender com clareza a totalidade do funcionamento da estrutura que cerceia e tenta controlar todas as suas ações.

Essa característica da alienação que está presente no protagonista de *O processo* produz barreiras intransponíveis para a ação do indivíduo isolado, pois diminui o seu horizonte de possibilidades – vemos isso expresso na passagem final da novela quando Josef K. é encaminhado para sua execução. É na ideia deste contexto que para Roberto Schwarz, por exemplo, a organização da novela toma a aparência de uma realidade automatizada e que sempre se desdobra sobre si mesma. Este automatismo, contudo, remete às instituições burocráticas e ao mercado capitalista da fase de monopólios, que, em última instância, não possui uma relação de dependência com as intervenções individuais para seu funcionamento. Carlos Nelson Coutinho (2005) em sua brilhante análise crítica do mundo reificado de Kafka evidencia precisamente essa dificuldade que o mundo administrado encontra para dar conta da complexa rede de relações humanas e as suas particularidades – essa questão está muito bem representada quando o crítico desconstrói a ideia do mito da segurança nas narrativas do escritor tcheco.

A autêntica superação do naturalismo por Franz Kafka se dá no conhecimento e na vivência artística de uma realidade objetiva independente de nós. Deve-se conceder a devida importância às obras verdadeiramente realistas do escritor tcheco pois estas representam a revolta humanista em meio ao mundo capitalista. *O processo* resgata o humanismo que está no cerne da grande arte e literatura da defesa de integridade do próprio homem. A presença de Franz Kafka em um cenário intelectual que se encaminha para o agravamento da dissolução humanista comprova a perenidade e o caráter inconcluso de uma batalha crítica contra o que Lukács (1969) denominou de “época da decadência”.

Georg Lukács em *Realismo Crítico Hoje* (1969), conclui os resultados dessa batalha crítica da seguinte maneira: o movimento naturalista que surge na segunda metade do século XIX resulta nos movimentos da vanguarda histórica do início do século XX, quando ainda era denominada sob uma única tendência, o expressionismo. O expressionismo, assim como as outras técnicas de vanguarda, é entendido por Lukács como uma herança do movimento naturalista, pois esses métodos, apesar de não serem utilizados para ampliar a objetividade da realidade como nos romances de Zola, serviram para dar destaque a uma singularidade avulsa caricatural. Nesse sentido, se o naturalismo já denotava uma determinada destruição da forma estética, acreditava-se que a concepção

de mundo subjacente às vanguardas literárias acentuaria esse processo, especialmente se tivermos em conta que a situação é potencializada com as técnicas de montagem cubista e dadaísta típicas da vanguarda literária, longe da organicidade harmônica de conteúdo e forma que compõe o núcleo da estética realista lukacsiana.

A oposição entre naturalismo e realismo foi certamente a mais marcante antítese estética do século XIX. Com a virada para o século XX, a questão do formalismo vanguardista não teve melhor recepção crítica na bibliografia de Lukács; a sua rejeição às inovações técnicas, principalmente à técnica expressionista de montagem, é famosa e renderam inúmeros debates críticos com figuras importantes tais como Bertolt Brecht e Theodor Adorno. São apaixonados os debates a propósito do que foi dito sobre o expressionismo, e este talvez seja o ponto de partida do tema de maior contradição dentro do arcabouço teórico de Georg Lukács acerca da literatura moderna do século XX. As observações contidas em *Realismo Crítico Hoje* sobre as experimentações kafkianas demonstram que o repúdio de Lukács às inovações técnicas reside em uma concepção de mundo que subjazem às vanguardas literárias, em resumo, uma concepção apologética do mundo capitalista.

Segundo Ranieri Carli (2012), a primeira menção de Georg Lukács a Franz Kafka está na famosa obra publicada em francês: *La Destruction de la raison* (1954). Carli levanta a hipótese de que é possível que Lukács tenha feito uma leitura um tanto quanto tardia de Kafka, em um momento em que o escritor tcheco já estava associado e consagrado junto ao existencialismo tanto pela crítica especializada quanto pelos próprios filósofos existencialistas. A obra *O ser e o nada* (1943) de Jean-Paul Sartre foi determinante para a associação de Kafka junto aos existencialistas, e não foram poucos os estudiosos que enxergaram inúmeras relações da literatura de Franz Kafka como precursora do pessimismo de Martin Heidegger em *Ser e tempo* (1927). Nesse sentido, o contato do filósofo húngaro com as obras do escritor tcheco parece já estar influenciado por essas associações, o que certamente tornou mais fácil as formulações de juízos de valores sobre Kafka como um apologista da economia e da filosofia burguesa: “Atualmente, os representantes literários da economia política diretamente apologética, da filosofia semântica, são os quadros do desespero niilista; é Kafka, é Camus” (LUKÁCS apud CARLI, 2012, p. 174).

O que Lukács, no entanto, não levou em conta foi a necessidade histórica do estilo de Franz Kafka, o que consideramos um movimento natural e necessário. A

primeira grande obra de Kafka – *A metamorfose* (1915) – é seguramente o que de melhor deu impulso ao escritor tcheco. A novela fez carreira não tanto pela novidade do conteúdo como pela maneira nova e ousada de exprimir temas já desgastados. Ao ver de Lukács e Schwarz, naturalmente, a tríplice kafkiana²¹ era não só criticada de várias maneiras, mas também considerada como tecnicamente exagerada, e estilisticamente utópica. Kafka, nessas obras, está para Nikolai Gógol e Hoffmann, mas também carrega algumas reminiscências de Balzac. Se o comparamos a Balzac, Kafka certamente será considerado muito pobre. No entanto, esteve em evidência depois de Balzac, porque fez sobressair certos pontos, desagradáveis para a consciência e importantes para o progresso da crítica da sociedade, que as formas do século XIX já não dariam mais conta. Nesses textos de Franz Kafka afirma-se, além de todo o resto, um estilo poderoso. E há uma certa verdade quando dizem que o estilo de suas obras são uma de suas qualidades principais. Através delas, vê-se que, mesmo onde trata-se de temas antigos ao homem, Kafka descobre por si próprio uma nova maneira de figurar uma verdade nova e sobretudo original. Uma audácia provocante contra as torrentes do irracionalismo, paradoxos que lhe permitem desmistificar a razão burguesa vulgar, uma ironia amarga e melancólica, um sentimento de indignação profundo e verdadeiro (que surge de vez em quando contra a miséria do que existe), acompanhado de uma seriedade a favor da luta do humanitário, fazem dessa tríplice kafkiana, e alguns outros textos, obras que movimentam o espírito de sua época.

²¹ Considero *A metamorfose*, *O processo* e *O castelo*, como as três obras mais significativas de Franz Kafka.

Capítulo III. Os impasses da Vanguarda Histórica

3.1 Do humanismo clássico à crise ideológica burguesa

Para o filósofo húngaro Georg Lukács, o humanismo é condição *sine qua non* para a figuração literária do homem real. Ao figurar este homem, o escritor necessariamente rompe com o fetiche do capitalismo e descobre a degradação ao qual o homem está sujeito. É com este pressuposto que o artista representa concretamente, em sua obra, uma verdadeira revolta contra a desumanização capitalista – nisto se resume também a discussão sobre o verdadeiro partidarismo da arte. No entanto, em termos estéticos da arte literária, essa figuração se realiza apenas pela criação de uma ação prática. Por meio dessa ação a arte, autenticamente realista, desempenha um papel desfeticizador, ao passo em que a representação do mundo se torna subordinada às ações recíprocas dos próprios homens.

A profundidade da intuição estética, da aproximação realista à realidade, é sempre constituída – qualquer que seja a concepção do mundo formulada pelo escritor no nível conceitual – pelo impulso a nada aceitar como resultado morto e acabado e a dissolver o mundo humano numa viva ação recíproca dos próprios homens. Portanto, todo realismo verdadeiro implica ruptura com a fetichização e com a mistificação. (LUKÁCS, 2010, p. 81)

O imenso poder social da arte permite a capacidade de atingir um tal conhecimento íntimo do homem em um determinado nível de concretude que não pode ser encontrado em nenhuma outra modalidade de reflexo estético da realidade objetiva. Portanto, a literatura pode representar as contradições, as determinações, as lutas e os conflitos da vida social do homem real, de modo a se tornar um campo fecundo e significativo para descobrir e investigar a realidade. Nessa apreensão estética,

conseguimos perceber a profunda aproximação de Lukács aos pensamentos formulados por Marx. No ensaio intitulado “Marx e o problema da decadência ideológica”, vemos que problema da decadência ideológica burguesa ocupa uma posição determinante na formulação das perspectivas teórico-estéticas de Lukács.

Nesse texto, nosso autor [Lukács] parte de Marx para determinar o sentido e a tendência geral da ideologia burguesa de decadência e as razões históricas de seu surgimento. Em seguida, ele estende as determinações da decadência ideológica para além do período que Marx pôde presenciar e mostra o seu aprofundamento. (COTRIM, 2009, p. 331-332)

Partindo das considerações de Marx, Lukács avança propondo as condições ideais para o “triunfo do realismo” no período da decadência ideológica burguesa, centrando sua discussão nas possibilidades de apreensão objetiva da realidade. No cerne desta discussão, defende que a arte se define pela posição central ocupada pelo homem real²². Portanto, com a intenção de discutir os problemas das condições do realismo em seu período, ou seja, os elementos definidores do realismo – uma vez que a decadência ideológica não pode ser superada -, Lukács procura apontar algumas direções, como resistência a tais consequências, para a superação subjetiva da decadência que constituem as condições para a criação realista. Nesta atitude, especificamente, encontramos a defesa do humanismo e o seu significado como fundamento para a apreensão e possibilidade de representação do homem real, vivo.

Lukács nos diz que, se o humanismo realista encontra-se na fidelidade ao real, a “renúncia à vida exterior”, na proporção inversa, está na fuga das questões concretamente postas pela história e, por consequência, do homem de seu tempo. Esse subterfúgio, a fuga da realidade, seria na concepção lukacsiana o elemento característico da chama “decadência ideológica da burguesia”. Após 1848, com o surgimento da classe operária como força transformadora e o acirramento das lutas de classes, os escritores e ideólogos ligados à burguesia foram levados por tais circunstâncias a afastar de suas obras a realidade concreta, cada vez mais antagônica, conflituosa e ameaçadora. (CARLI, 2012, p. 29 – 30)

A crise da ideologia burguesa da decadência, tem, como se sabe, marco histórico nos eventos ocorridos em 1848, momento em que o poder político era dominado pela burguesia e as lutas de classe entre burgueses e proletariados se encontrava no centro da

²² Em meio a essa discussão, Lukács (1968) parte do pressuposto de que a arte, especificamente, possui uma posição privilegiada em relação às ciências naturais ou até mesmo em relação à filosofia. Apesar de todos os campos da cultura sofrerem um impacto e serem desfavorecidos pelas consequências do avanço do período imperialista do capital, a arte, devido sua própria natureza, possui uma possibilidade de desenvolvimento mais ampla do que as demais áreas.

História. O pensamento burguês torna-se decadente a partir do momento que se torna também apologético. Contudo, essa consciência apologética da burguesia não era arbitrária e subjetiva, mas objetivamente consequência da posição burguesa ocupada na nova configuração das lutas de classe, em que surgia como representante da manutenção da sociedade de classes, deixando de atuar no papel de classe revolucionária e progressista e assumindo uma postura reacionária. No “período revolucionário” da burguesia, em que representava todos os valores de uma luta contra a velha sociedade feudal, o pensamento burguês se ocupava em compreender e revelar as verdadeiras forças motrizes da sociedade, apreendendo as determinações próprias do desenvolvimento social, esclarecendo as contradições e tornando visível os antagonismos.

Mas o momento mais sério da crise é o fato de que a guinada à decadência ideológica da classe burguesa, ou seja, sua evolução àquilo que se denomina a concepção do mundo do fascismo, faz com que o pensamento burguês se esquive de apreender a luta de classes entre burgueses e proletariados, por essa razão, esquiva-se da própria realidade e da compreensão de suas forças motrizes. As contradições, portanto, são sistematicamente apagadas, motivado pelas necessidades políticas e econômicas da classe. No âmbito da cultura, os campos do pensamento passam a ser interpretados de maneira superficial, deformada e subjetiva, aderindo a uma tendência irracional e mística, já que toda verdadeira apreensão da realidade equivaleria a romper com a casca fetichizada e reacionária da sua classe. Os teóricos passam a evitar cada vez mais o contato e o confronto com a própria realidade, e passam a dedicar suas considerações a análises formais.

Esse breve percurso histórico possui relevância para nosso estudo porque Lukács (2010a) afirma em seu ensaio, que a decadência ideológica atingiu profundamente a literatura. A produção literária de determinados autores, no século XX, potencializou a reprodução do real em sua forma fetichizada, alienada, assim como se mostrava aos homens na imediatividade do cotidiano no período capitalista, esquivando-se assim dos fundamentos contraditórios e antagônicos que estabelecem os nexos que movimentam a história e as intensas lutas sociais. Para Lukács, muitos dos escritores desse período, principalmente os escritores do período da vanguarda histórica, tornaram-se vulgares apologetas do capital, na medida em que ignoravam os seus problemas históricos mais profundos. No entanto, o ingresso na fase apologética não significa que todos os escritores se tornaram cúmplices ideológicos do capitalismo.

Na literatura desse período, nenhum artista ou pensador, com exceção dos defensores do discurso capitalista, deixou de constatar, com todas as implicações artísticas e humanas, a crise ideológica da sociedade burguesa. Contudo, no momento de interpretá-la artisticamente, surgem atitudes que são distintas e contraditórias. Tais atitudes, como determina Lukács, dependem da posição social dos intérpretes. Por um lado, vemos a concepção mística e irracionalista, ligada a uma tentativa de crítica que não apresenta perspectivas concretas e objetivas. Em muitos intelectuais, essa perspectiva irracionalista é frequentemente tomada por uma crítica revolucionária do capitalismo. Acredita-se que a fuga da substancialidade do real possa, de alguma forma, ser movida com a intenção da própria revolta contra o caos da realidade do capital; porém, esta atitude produz apenas um recorte falso e deformado dos problemas humanos e históricos. Por outro lado, surge uma concepção racional de interpretação, que possui uma crítica radical do capitalismo e o estímulo a uma luta por uma nova sociedade.

O caráter apologético e irracionalista das correntes da decadência burguesa se torna ainda mais claro quando visto em confronto com um problema real e fundamental, inerente à própria sociedade: a contradição em torno do progresso social. O movimento contraditório é um traço essencial do progresso da sociedade capitalista em todos os seus períodos. Marx em sua teorização sobre a mais-valia, já confrontava esse desenvolvimento do capitalismo, chegando a conclusões de que ele implica em uma maior dificuldade para a arte, tornando as condições materiais hostis para os setores da produção intelectual, como a literatura principalmente, “define-se pela oposição entre o desenvolvimento das capacidades humanas que o capitalismo fomenta, por um lado, e por outro lado a degeneração que impõe aos indivíduos, a alienação.” (COTRIM, 2009, p. 337). A realidade capitalista aparece fetichizada para os homens, por essa razão a natureza das relações humanas é ocultada. Portanto, existe uma soma de condicionamentos históricos que dificultam a autêntica produção artística no período do capitalismo, o acirramento das contradições em torno do capital e o aprofundamento dos antagonismos tornam desfavorável a criação artística, pois impede a verdadeira representação estética da realidade.

O processo que conduz às melhores e verdadeiras aspirações da ideologia burguesa do artista possui determinações históricas. No capitalismo é possível imaginarmos uma individualidade cada vez mais fragmentada e encerrada em si mesma, ou seja, afastada dos grupos coletivos. Por essa razão, a arte moderna é tida muitas vezes

como uma liberdade subjetiva da expressão individual de experiências individuais imediatas, assim, segundo Lukács, a arte moderna em geral sofreu uma grande perda: a perda da autenticidade humana.

Na medida em que se desenvolvem as formas imperialistas do capital, o capitalismo continua manifestando em suas particularidades uma “racionalidade” que vai adquirindo, com o tempo, a aparência de um sistema caótico e um conjunto irracional. O sistema é caótico e irracional, pois sua razão está a serviço de objetivos globais incompreensíveis, e disso decorre a sensação de absurdo. As crises desse sistema capitalista, a instabilidade, são algumas das razões que produzem no indivíduo a sensação irracional sobre a vida, e acentua, portanto, seu isolamento. Isto posto, conseqüentemente, graças à divisão alienada do trabalho, estes indivíduos estão completamente desligados das determinações dos processos históricos, e não possuem condições de compreender as razões reais de suas condições. De fato, nessa época, o artista que se quer autenticamente realista deve lutar contra os fetiches da cotidianidade capitalista, somente assim sua obra conseguirá a unidade entre a descoberta e a crítica de um conjunto de forças desumanas que subjagam o homem e afastam a arte de sua necessidade social. A luta contra os fetiches da cotidianidade é a missão de toda e qualquer arte autêntica; entretanto, no período capitalista, essa missão torna-se ainda mais complexa, tendo em vista que a natureza própria do cotidiano no período do capital recebe novas modalidades de fetiches.

Torna-se necessário, assim, nas condições atuais do capitalismo tardio – gerador da sociedade burocrática de consumo dirigido -, ressaltar que a literatura realista-crítica é agora, mais do que nunca, *literatura de contestação*, porque: a) não lhe basta refigurar realisticamente a cotidianidade, mas é-lhe necessária uma estrutura tal que convoque justamente esta realidade, e b) não lhe basta provocar um efeito catártico; é-lhe necessário fazer da catarse um imperativo. (NETTO, 1974, p. 110)

A plena concretização do capitalismo em meio à sociedade burguesa revela a contradição em torno do “período heroico” da burguesia: a contradição entre o grande humanismo democrático clássico e a realidade prática da conjuntura capitalista. A luta por uma comunidade humana autêntica e por um homem total, ou seja, harmonicamente desenvolvido, torna-se, nesse momento, uma ideologia utópica, uma ilusão. O indivíduo, ao contrário, é reificado em um instrumento da força econômica capitalista, em uma sociedade fragmentada pela luta de todos contra todos em busca das vantagens e dos interesses individuais. A razão, conceito importante ao marxismo, que permite o amplo conhecimento objetivo da realidade, transforma-se em uma ideologia que tenta justificar

a existência como qualquer coisa ontológica, cuja natureza é relativa ao ser em si mesmo, isto é, da realidade alienada do capitalismo. O indivíduo passa a ser visto como um produto passivo do meio, sem possibilidades de autonomia e de exercer sobre o ambiente uma ação transformadora (essa atitude fatalista substitui o ideal humanista do *homem total*). A comunidade humana autêntica, na qual os interesses individuais e coletivos formariam uma unidade para o benefício da coletividade (Marx), degenera-se através do rompimento entre a vida pública e a vida privada, dessa maneira, o homem é separado da história e, portanto, mais uma vez alienado.

O capitalismo suscitou um grande aumento da especialização econômica; e isso, conjugado com uma estrutura social menos rígida e homogênea e com um sistema político menos absolutista, aumentou enormemente a liberdade de escolha individual. Para os que se integraram à nova ordem econômica a entidade efetiva em que passaram a basear os arranjos sociais já não era a família, a igreja, a guilda, o município ou qualquer outra unidade coletiva, mas o indivíduo: ele era responsável pela determinação de seus papéis econômico, social, político e religioso. (WATT, 1990, p. 56)

Nesse sentido, reagindo à mecânica sociedade capitalista, alguns intelectuais recaíram em uma crítica generalizada das formas de comunidade e de integração do indivíduo; reação que se iniciou em Kierkegaard (LUKÁCS, 1979). Os intelectuais adeptos ao irracionalismo, buscaram na subjetividade um escape contra a alienação do mundo social. “O céu do homem ‘privado’, em uma sociedade burguesa, está vazio de valores transindividuais” (COUTINHO, 1967, p. 11). A solidão radical, consequência do sentimento de insegurança e de instabilidade provocados pelo período capitalista, toma forma em um niilismo que “justifica” a vida como algo inteiramente absurdo e sem perspectivas concretas; a existência torna-se sem sentido e arbitrária. Essa visão da realidade lança o indivíduo em uma angústia absoluta, condenando-o a viver uma vida impotente e restrita, sem perspectivas concretas. Em síntese, este é o tipo fundamental da vida humana em uma sociedade capitalista, imediatamente tomada pela alienação.

Contudo, como Lukács esclarece em *Existencialismo ou Marxismo*, por mais impactantes que sejam as filosofias de Kierkegaard e Nietzsche à Heidegger, elas contribuem imediatamente para o desenvolvimento e a elaboração da experiência imediata e, como tal, fetichizada da realidade. Graças ao posicionamento individualista de tais filosofias, estes pensadores acabam fugindo da essência da realidade, nisto surge uma atitude de “contenção”, de limitação da realidade a uma apreensão imediata fenomênica. Com isso, o modo de vida característico do homem moderno no moderno

mundo capitalista (a alienação, o desejo de evasão, a angústia, a insegurança, a impotência, o individualismo e etc), conseqüente de uma organização política e econômica, é compreendida, na verdade, como essência ontológica, eterna, do próprio homem. “Podemos dizer, em suma, que eles não consideram mais do que ‘o’ homem, o indivíduo que existe desde sempre, essencialmente solitário, desligado de todas as relações humanas e, a *fortiori*, social, ontologicamente independente.” (LUKÁCS, 1969, p. 37).

A preciosa concepção da realidade enquanto totalidade concreta, que o marxismo desenvolveu a partir do pensamento clássico burguês, é reduzida a uma fragmentação do homem: em subjetividades fetichizadas e em “pessimismo ontológico”. A partir do momento em que o pensamento irracionalista compreende estes aspectos negativos do capitalismo como “essência eterna do homem”, este também é transformado em fetiche, pois a revolta contra si mesmo é impotente, não há como fugir da solidão e da angústia, o homem possui seu destino determinado. Em uma observação fundamental sobre o irracionalismo, diz Lukács:

A falta de sentido da vida significa, antes de mais nada, a liberação do indivíduo de todos os deveres sociais, de toda responsabilidade em face do desenvolvimento progressista da humanidade (...). O abismo do nada, o fundo sombrio da falta de sentido da existência, é como um condimento picante que dá sabor e encanto ao gozo da vida (...). Este irracionalismo alcança a meta central a que se propõe [...] e que nada mais é do que oferecer uma apologia indireta da ordem social do capitalismo. (LUKÁCS apud COUTINHO, 1967, p. 13)

É nesse sentido que Lukács procura explicar como estes intelectuais reacionários não deixam de servir ao capitalismo, em especial por elevar os aspectos contraditórios ao status de condição eterna da existência humana. Nesta citação, ainda, o filósofo húngaro mostra o caminho da condição individual e subjetiva que permite a criação de autênticas obras realistas sem perder de vista a ideologia burguesa clássica; o triunfo do realismo reside na capacidade da arte em atingir um conhecimento íntimo e amplo do homem. Trata-se, de uma riqueza subjetiva que alcança o maior desenvolvimento no confronto com as forças objetivas do capitalismo, aquelas que degradam o homem.

Esta posição central ocupada pelo homem na literatura – cuja essência é, portanto, “microcômica” e “antropológica” – torna possível tanto o grande realismo quanto, ao contrário, um rápido agravamento de todas as manifestações próprias da época da decadência. Ambos os casos derivam da importância da posição que o homem vivo e real assume na literatura, do imediatismo com qual é figurado. E isto porque, se tal imediatismo serve para ressaltar os conflitos vitais da época, dela decorre algo grandioso, novo,

essencial, algo que tão somente a literatura realista está em condições de expressar. Mas se, ao contrário, este imediatismo se mantém preso à mistificação decadente e fetichizada da atual vida capitalista, ela se torna um trampolim para o vazio e pretencioso afastamento da literatura com relação à vida (LUKÁCS, 2010, p. 81-82)

Como observa Lukács, na prática, o irracionalismo realiza uma apologia indireta do capitalismo, uma filosofia que justifica a alienação no mundo burguês. Contra isto, o interesse apaixonado pela vida e pelos homens impulsiona as melhores aspirações artísticas para denunciar os horrores da vida sob o capitalismo. Lukács nos mostra que é exatamente o interesse pela essência da vida e do homem, a intuição da verdadeira humanidade, que pode constituir o contraponto fundamental para evidenciar a natureza e os modos da degradação humana. Que se recorde os horrores da época do império austro-húngaro, que ficou marcado na história por sua complicada e indecifrável burocracia. “Em Praga, misturavam-se estranhamente o progresso, a industrialização, e as instituições feudais, o peso morto do passado. A própria arquitetura da cidade reflete o fenômeno, justapondo o espírito moderno ao espírito medieval.” (KONDER, 1979, p. 32). Franz Kafka, como realista, figurou em admiráveis obras como *O castelo*, ou, *O processo*, a incompreensão da vida dos homens triturados por esses processos burocráticos. Em ambas as obras, na representação das instituições, vemos que a ordem está posta a serviço do absurdo. As operações do serviço administrativo sobre o trabalho de agrimensura de K., de *O castelo*, ou o serviço burocrático empregado no processo de Josef K. são cuidadosamente planejados e rigorosamente controlados, entretanto, executados sem um sentido claramente compreensível para os homens. As instituições, compostas por uma alta cadeia de funcionários, reduz os homens a fichas, protocolos, papéis, processos e departamentos com funções altamente especializadas; em seguida, estes indivíduos fetichizados na intensa divisão alienada do trabalho, se põe a percorrer intermináveis corredores administrativos, no qual estacionam em salas cheias de arquivos e mofos, enquanto os homens dependentes, necessitados, aguardam uma solução para os seus problemas. Este realismo de Franz Kafka nasce de uma determinação pela vida, que não se deixa paralisar pelos horrores da sociedade. Nesse sentido, o protagonista de Kafka, em *O processo*, surge com todos os seus traços humanos e a sua ânsia de revolta aparece como contraponto da desumanidade e perspectiva, a partir da qual, permite a desumanidade revelar-se como tal.

Com efeito, muitos leitores de Kafka, certamente, devem lamentar a sua frieza, notadamente na última parte da novela: o fim tão terrível que recebe Josef K. Entretanto, lendo essa obra com uma atenção aguda, é possível extrair o amor pela vida e pelos homens que era necessário para que Kafka pudesse conceber a dissolução do homem, causada em uma realidade altamente administrada. Na parte final da novela, como iremos desenvolver adequadamente mais adiante, a construção da representação mais cruel da miséria humana requer, na medida em que é realista, a figuração do contraponto verdadeiramente humano. Ana Cotrim, em sua dissertação, chama atenção que para o triunfo do realismo “não se trata de um sentimento de amor abstrato, porque, uma vez que enfoca a verdadeira humanidade, inclui o ódio correspondente pela sociedade de classes, pela vida no capitalismo.” (COTRIM, 2009, p. 368). Nesse sentido, o contraponto verdadeiramente humano não conduz Josef K. ao sentimento de amor pelos homens, ou a romper definitivamente com a classe burguesa e aderir ao socialismo, mas assinala, pelo menos, uma compreensão das consequências desumanas do mundo em que vive. Daí decorre a essência do verdadeiro contraponto humano de *O processo*; o amor implica no mais profundo ódio pela sociedade, pelos homens que contribuem para a manutenção do mundo administrado e pelos homens que humilham e ofendem. Esta é a essência que permite Kafka configurar-se como um realista, verdadeiramente grandioso diante do mundo capitalista, pois é, especificamente, através desse ódio – que lhe é complementar – que o escritor tcheco revela a profundidade das relações da vida humana no mundo do capitalismo como uma incessante luta contra as forças que atacam e aduiteram essas relações humanas.

Ao se expandir, na transição do capitalismo liberal para o de monopólios, o capitalismo foi ampliando o sistema de produção para o mercado às mais diversas áreas. Em certo sentido, o capitalismo mercantilizou a vida humana. A própria força de trabalho transforma-se em mercadoria. Na medida em que o indivíduo não entende as leis administrativas que deveriam agir para seu bem-estar e não para os grandes interesses particulares do Estado, na medida em que essa compreensão escapa totalmente ao seu controle e parece adquirir vida própria, o processo da luta contra a burocratização da vida se obscurece e foge ao entendimento do homem normal. Os processos com suas leis incompreensíveis passam a dominar o homem, em vez de ser compreendidos por ele. A ação humana e as condições sociais em que isso se realiza assumem a aparência de uma fatalidade. Para Block a única forma de se manter seguro em seu processo é com a compra

de mais advogados, para Josef K., a única saída é a dispensa de seu advogado. Os processos, bem como as leis administrativas, são reificadas, transformadas em mercadoria e contraditoriamente não são vistas como a expressão de um trabalho humano concreto. Sua verdadeira significação é ocultada sob uma forma destinada a impedir a autonomia do homem. Por trás dessa segurança manipulada, esconde-se na verdade um mundo insensível, que provoca no homem médio – incapacitado de compreender os nexos e as razões das concretas leis histórico-sociais que regem a manipulação desse mundo – ora uma angústia extrema, ou, uma oscilação de medo e esperança.

Todo o enredo de *O processo*, de Kafka vem demonstrar que a posição humanista constitui uma postura subjetiva geral, que está calcada, sobretudo no sentimento, e que impulsiona o protagonista no sentido da superação da degradação humana imposta pela sociedade capitalista – com todas as divisões que ela pressupõe. É nesse sentido que frisamos o humanismo como uma postura suficiente para a determinação realista da obra de Franz Kafka. Assim, a postura humanista não é apenas suficiente, mas se mostra ao longo da narrativa como uma categoria necessária. De maneira geral, as obras que se enquadram no conceito mais absoluto da vanguarda literária, sucumbem aos princípios da decadência, isto é, manifestam em seu conteúdo essencial um antirrealismo na recriação da degradação humana a partir de sua forma imediatamente visível e fetichizada, sem o contraponto da verdadeira dignidade humana para ultrapassar essa aparência.

Ocorre que, na intrigante passagem do comerciante Block e da dispensa do advogado, o humanismo reaparece na obra como condição para a figuração do homem real. Pois, Kafka rompe com a alienação e o fetichismo do capitalismo ao colocar Josef K. como um personagem que se recusa a tomar partido da manutenção das humilhações e degradações impostas aos homens e, assim, desmascara a própria degradação do capitalismo. Desse modo, figura concretamente em sua obra uma revolta contra a desumanização capitalista, ainda que isso ocorra sem necessariamente ter plena consciência disso. No entanto, não se trata aqui de uma pura reflexão íntima e interior, nem tampouco de uma crítica social mais objetiva. Precisamente nessa passagem da novela, evidencia-se que a verdadeira riqueza espiritual e real de Josef K. está em função da percepção da impossibilidade de uma autêntica e rica relação social, isto é, da possibilidade de relações reais entre os indivíduos. Josef K. toma consciência dessa

impossibilidade quando Block descreve as características das relações mediadas por um processo judicial:

- O senhor parece não conhecer as pessoas lá e talvez compreenda erroneamente os fatos. Precisa considerar que nesse processo são ditas, sem parar, muitas coisas para as quais o entendimento já não basta; as pessoas estão simplesmente cansadas demais e distraídas de muitas coisas, e em troca se entregam à superstição. Falo dos outros, mas eu mesmo não sou nada melhor. (KAFKA, 1997c, p. 213)

Sabendo que a riqueza necessária à criação realista depende inteiramente do grau de verdade das relações reais do indivíduo, decorre que o caráter realista da obra de Kafka está presente também na representação das experiências e relações reais, isto é, do modo como se inserem ativamente na vida social dos indivíduos no período capitalista – por isso, como falaremos mais adiante, as relações nessa novela aparecem predominante com um sinal negativo.

Carlos Nelson Coutinho (1967) chama atenção para os critérios estéticos fundamentais do realismo. Em seus próprios termos:

[...] essencialidade e universalidade (totalidade) do reflexo da realidade objetiva, natureza antropomórfica (evocativa) da conformação artística, caráter peculiar (típico) dos personagens e das situações reproduzidos, etc., que juntos formam o sistema categorial do realismo. (COUTINHO, 1967, p. 101)

E aqui abordamos a categoria central de *O processo*, a posição que Josef K. ocupa em seu mundo, o seu caráter antropomórfico está determinado pela centralidade da ação. Assim, as recusas, as reflexões e a resistência diante dos apêndices reificados do tribunal no sentido de revelar em si mesmo a aparência fetichizada e alienada da vida capitalista, de alcançar a proporção possível de unidade entre compreensão e sentimento sobre o mundo centrado em uma perspectiva mais humanista, no sentido de não compactuar com o jogo obscuro do Tribunal e valorizar a dignidade dos homens, vem responder a uma das exigências do realismo em *O processo*: figuração da essência ativa do homem que é um revoltado contra a vida capitalista.

K. ficou mais impaciente do que convencido com esses discursos. De algum modo, acreditava deduzir com tom de voz do advogado, o que o esperava caso cedesse; começariam de novo os consolos, as indicações sobre os progressos da petição, sobre a melhora de ânimo dos funcionários do tribunal, bem como sobre as grandes dificuldades que se opunham ao trabalho – em suma, seria retomado tudo aquilo que era conhecido até a saciedade, para de novo enganar K. com esperanças indefinidas e atormentá-lo com ameaças também indefinidas. *Tinha de evitá-lo terminantemente* (KAFKA, 1997c, p. 231, grifo nosso)

Com a atual organização capitalista da sociedade e o sistema competitivo em que ela se baseia, vemos que a unidade humana, a ideia de coletividade da comunidade dos homens, encontra-se, no século XX, enfraquecida. É uma sociedade na qual apesar do gradativo aumento da força criadora do trabalho não consegue empregar esta força em proveito da coletividade, justamente porque os indivíduos se acham desunidos. No capitalismo o homem se situa no ápice de desenvolvimento de suas habilidades, ao mesmo tempo em que vê sua personalidade se distanciar da totalidade objetiva da realidade em decorrência da divisão do trabalho. Em consequência dessa alienação, os homens se sentem estranhos no mundo e não conseguem mais reconhecer as leis e as instituições por eles criadas; quando estas aparecem aos olhos dos acusados surgem transformadas em forças opressivas de poderes incompreensíveis. Os homens de *O processo* se alienaram nas leis e instituições que criaram, pois estas aparecem além do controle do homem, como uma coisa estranha e dotada de vida própria. Portanto, quando o Tribunal, por intermédio de sua força administrativa, se interpõe entre a vida de Josef K. e suas potenciais possibilidades, o protagonista experimenta a sensação de não ser plenamente dono de si, de não poder encaminhar livremente sua própria vida. Sentindo-se tolhido no seu próprio poder de decisão, tendo sua liberdade limitada por forças de natureza estranha, os personagens de *O processo* são levados a sentir-se reduzidos, vão perdendo aos poucos a humanidade.²³ No entanto, Josef K. simboliza uma resistência a essa decadência do homem, pois ao sentir o cerceamento no seu próprio poder de decisão e vendo Block sendo humilhado frente ao advogado, a única alternativa possível ao protagonista é retirar a representação de seu advogado e manifestar o sentimento de aversão e indignação diante das humilhações. Sobre isso o narrador nos dá o testemunho:

Que mudanças haviam ocorrido nele [Block] só nesta última hora! Era o processo que o atirava assim, de cá para lá, e não o deixava reconhecer onde estava o amigo e onde o inimigo? Não via, pois, que o advogado o humilhava deliberadamente, e dessa vez não tinha outro objetivo senão vangloriar-se do seu poder diante de K. pretendendo talvez com isso submeter K. também? (KAFKA, 1997c, p. 236)

²³ Em alguns casos Kafka extrapola essa perda da humanidade ao ponto do homem ser reduzido à condição de animal – símbolo extremo e plástico da mais absoluta violação do homem pelo capitalismo. Podemos ver esses exemplos em obras como: *A metamorfose* (1915), *A construção* (1919) e *Josefina, a cantora* (1919).

No embate entre Josef K. que simboliza a força do humanismo, que aponta para a manutenção da unidade do homem e de seu mundo, e Block representando as tendências alienantes, que dilaceram o seu núcleo em fetiches, o realismo toma proporção na cena, pois toma também uma posição de indignação e aversão à alienação, indicando como ela deforma e limita as melhores aspirações e potencialidades do homem. As humilhações as quais Block se submete impede que ele se realize plenamente como homem total.

Como realista, Kafka figura as contradições em torno do processo. Isto faz com que sua reposição estética dê uma expressão ao modo pelo qual o núcleo humano, ou seja, os homens reagem a esse momento histórico específico. O homem médio, representado como resultado de uma incapacidade de superação das forças hierárquicas da sociedade, não consegue ir além dos limites impostos pela divisão alienada do trabalho. Os personagens kafkianos, e Block é um bom exemplo, estão apoiados em um nível de percepção da realidade que não consegue ir além dos limites da consciência manipulada. É, portanto, exatamente nessa falta de consciência dos processos sociais que os personagens de Kafka se tornam expressões típicas dos impasses e contradições do homem médio moderno do capitalismo monopolista – no sentido lukacsiano da tipicidade estética. Para a estética de Lukács (1968), é imprescindível, na constituição formal do conteúdo realista, a criação de tipos. A necessidade do típico na arte surge como categoria que possibilita a síntese de múltiplas determinações de um momento histórico particular em uma forma esteticamente evocativa dessa realidade. Dessa forma, é por meio do típico que a arte consegue alcançar o alicerce para a harmonia formal do conteúdo apresentado – evitando a singularidade caricatural e a figura média genérica universalizante.

Em *O processo*, podemos dizer que a condição médio-burguesa está tipificada em Josef K., ao passo que a pequena-burguesia, aquela dos pequenos comerciantes, está tipificada em Block, e que o complexo narrado por Franz Kafka sobre esses destinos concretos apresenta trajetórias e desvios do movimento real e dialético do embate objetivo de classes. Trata-se das tendências reais representadas em síntese por personagens típicos (Josef K. e Block). Os dois personagens não são de maneira alguma representantes médios de qualquer realidade, se fosse o caso, anularia as contradições e os personagens seriam igualados horizontalmente. Eles são, portanto, personagens típicos, ou seja, conforme a explicação de Lukács: a expressão maior de caracterização de determinações sócio-históricas contraditórias. Isso significa que os personagens aqui em questão, com suas características objetivas de determinadas classes sociais, iluminam consigo as tendências

reais que dominam os seus destinos concretos dentro do mundo próprio da obra. O que Kafka nos apresenta é a colisão de homens concretos desesperados para conservar ou resgatar o núcleo ameaçado de sua individualidade e de sua humanidade.

Para Celso Frederico, “a leitura dos *Manuscritos* mostra-nos o empenho decisivo de Marx para descobrir – tanto na economia política quanto na filosofia e na arte – a presença atuante e doadora de sentido da atividade humana” (FREDERICO, 2005, p. 43). Georg Lukács, seguindo neste caminho, analisando as determinações do mundo burguês e o declínio do antigo regime em Balzac, ou o fetiche do dinheiro em Shakespeare, analisa a alienação do homem burguês. O interesse de Lukács pela arte funda-se na tentativa de afirmação do humano nas condições postas pela sociedade capitalista, este é o seu autêntico humanismo. A prática artística desempenha uma função “desfetichizadora”, que implica em mostrar a realidade humana e alcançar o conhecimento do homem sobre si mesmo e sobre a realidade concreta em que está inserido.

A perspectiva humanista constitui um partido que impulsiona a arte no sentido da superação da degradação humana imposta pela sociedade capitalista. Contudo, Ana Cotrim salienta que a perspectiva humanista em Lukács, “não ocupa uma posição intermediária entre a concepção burguesa, capitalista ou socialista”, ou seja, nesse sentido o escritor pode recusar a assumir uma perspectiva proletária ou burguesa, desde que se comprometa com a figuração do homem real, se preocupe em romper a casca fetichizada do capitalismo e desmascarar a real degradação; apenas nesse sentido o humanismo é em si mesmo, uma postura suficiente para a criação da arte realista.

Os escritores adeptos aos princípios da ideologia decadente, ao anti-humanismo (antirrealismo), manifestam em suas obras a falta do verdadeiro humanismo, ou seja, a falta do interesse e paixão pela defesa do homem. Isso ocorre, pois, a literatura decadente recria a degradação humana apenas em sua imediatividade fetichizada, sem estabelecer os nexos necessários do verdadeiro humano para superar a aparência. Essa degradação do grande humanismo, fundada sobre a intensificação das especificidades do sistema capitalista, produz ainda a perda da perspectiva concreta global que caracterizava os grandes defensores do humanismo, transformando-os em “especialistas de uma realidade deformada”. Por essa razão, Lukács mostra que em nosso tempo, além dos marxistas, apenas os representantes do protesto humanista contra a alienação continuam a preservar toda a sorte de interesses que indica a representação do “homem total”, por isso, a postura humanista não é apenas suficiente, mas necessária.

Nesse sentido, uma das características mais marcantes das concepções “vanguardistas” da realidade é o seu distanciamento com a tradição do grande humanismo burguês. As vanguardas na literatura, de maneira geral, estabelecem uma diferença essencial entre o pensamento burguês democrático-revolucionário clássico, necessariamente crítico, pois tomam partido da vulgar apologia que domina no período das formas econômicas do capitalismo. Iniciada historicamente em 1848, o pensamento burguês entra em sua fase de decadência a partir da apologética do capitalismo, em uma aceitação acrítica e passiva da realidade - daí futuramente irá surgir formas artísticas como o naturalismo. Com a verdadeira consolidação da sociedade capitalista, desaparecem as convicções utópicas dos ideais burgueses humanistas (igualdade, liberdade e fraternidade). O humanismo clássico torna-se cada vez mais uma caricatura dos antigos interesses da totalidade do povo: “o racionalismo se converte em positivismo agnóstico, a democracia em um mesquinho liberalismo, o realismo crítico em naturalismo pessimista” (COUTINHO, 1967, p. 19). O humanismo, portanto, sob esta forma degradada, passa a ser uma ideologia a serviço da manutenção da sociedade de classes, ou seja, defende os valores da classe dominante e oprimida.

No entanto, a arte é um modo particular de apreensão da totalidade da vida. Para Lukács, a arte possui uma característica “antropomórfica” da representação do real que permite o acesso ao conhecimento fundamental da própria vida. Os homens, através de suas relações e situações humanas, oferecem um conhecimento essencial da própria existência individual. Por isso, a arte não pode abdicar inteiramente de um partido em face dos conflitos humanos: ou a literatura é universal, e nesse sentido é a favor do homem e da autêntica comunidade humana (realismo), ou ela se torna alheia às questões sociais, aderindo a uma perspectiva particularista, negativista, liberta de toda e qualquer relação com a sociedade (vanguarda). Para Lukács, toda grande arte defende a integridade humana “contra as tendências que a atacam, envilecem e adulteram”.

A honestidade do grande artista consiste precisamente no fato de que, quando a evolução de um personagem entra em contradição com as concepções e ilusões por amor das quais ele se engendrara na fantasia do escritor, este o deixa desenvolver-se livremente até as últimas consequências, e não se incomoda com a anulação das suas mais profundas convicções pela contradição em que ficam face à autêntica e profunda dialética da realidade. (LUKÁCS, 1968a, p. 40)

Se insistimos, anteriormente, sobre a posição central da figuração do homem, podemos agora declarar que as determinações da condição subjetiva para o triunfo do

realismo residem na necessidade da perspectiva humanista. Não obstante, o escritor em uma atitude de oposição à tendência de preservar seus próprios valores de classe, constitui uma força de oposição à degradação subjetiva imposta pela decadência no sentido de alcançar a apreensão do homem real, e permite adquirir os verdadeiros contornos do homem determinado pela sua inserção ativa na vida social. A honestidade e a sinceridade dos grandes artistas do período revolucionário, que não hesitavam frente a missão de apontar os aspectos contraditórios do homem, ou seja, a figuração verdadeira e espontânea do homem torna-se um desmascaramento da desumanidade e da alienação nascente do capitalismo. A representação de homens reais em conflitos reais, torna-se, em grande medida, um princípio de revolta contra o próprio sistema capitalista, pois empresta aos grandes conceitos do humanismo clássico um conteúdo e uma realidade concretos.

O que defendemos aqui é que Kafka, ao contrário do que pressupõe uma parte dos críticos sobre a trajetória estética das vanguardas, não supera a alienação capitalista por meio da evasão individual ou do pessimismo ontológico em face de toda forma de socialização, mas sim na superação radical da resignação e da solidão do homem alienado. Herdeiro do grande humanismo clássico, estamos expondo através do marxismo que *O processo* aponta, pelo menos, os caminhos para o resgate do pensamento sobre a formação de uma humanidade unitária, e exprime as melhores aspirações da humanidade em sua luta contra a alienação.

Na vanguarda literária europeia do início do século XX, Kafka foi um importante expoente da denúncia da sociedade capitalista; ele mostrou o caráter anti-humano do capitalismo através, precisamente, da criação de tipos reais e da figuração de destinos concretos: que se pense em Josef K, em sua desesperada luta para preservar a sua integridade humana em face da mediocridade dos funcionários do tribunal e da alienação vigente. Nenhum outro personagem de Franz Kafka expressou com mais intensidade do que esse revoltado acusado o fato de que a resignação ou mesmo uma luta individual e marginal contra as tendências dissolutoras da essência humana do homem não conduz senão a um destino trágico: “Mas na garganta de K. colocavam-se as mãos de um dos senhores, enquanto o outro cravava a faca profundamente no seu coração e a virava duas vezes.” (KAFKA, 1997c, p. 278). Não obstante a grandeza humana que ela possa implicar em contraste com a vacuidade e a hipocrisia daquele mundo, não era nada heroico para Josef K. se ele resistia ou não aos seus algozes, se ele criava dificuldades e, em atitude de

defesa, tentasse desfrutar ainda de um último lampejo de vida; isso por que o personagem já sabia o que lhe esperava caso sobrevivesse; e isto não se dá através de discursos retóricos, mas na criação artística de tipos como K., de *O castelo*, ou Josef K. que mesmo diante de seu fim preserva ainda sua dignidade e consciência:

[...] a única coisa que posso fazer agora é conservar até o fim um discernimento tranquilo. Eu sempre quis abarcar o mundo com as pernas, e além do mais com um objetivo reprovável. Isso não estava certo. Devo então demonstrar que nem sequer o processo de um ano me serviu de lição? Devo acabar como um homem obtuso? Será que podem dizer de mim que no início do processo eu quis terminá-lo e agora, no seu fim, quero reiniciá-lo? Não quero que digam isso. (KAFKA, 1997c, p. 275)

Como vem sendo elaborado ao longo desta exposição, essa tomada de posição não se faz a partir de uma deliberação subjetiva de Franz Kafka. Essa tomada de posição é a expressão das tendências e da direção objetiva da própria realidade, não cabendo ao escritor tcheco mais do que a tarefa de repor adequadamente esta realidade a fim de que ela surja em sua contraditoriedade essencial. É a própria realidade que toma posição a favor do humanismo contra a reação e o fetichismo. Nesse sentido, conforme vem sendo explicitado neste trabalho, a solução do problema deve surgir da própria situação e da própria ação, sem que seja anteriormente formulada, não estando Kafka, portanto, obrigado a entregar em sua novela a futura solução histórica dos conflitos sociais que ele figura através da jornada de seu personagem. Mesmo quando Josef K. à beira de sua morte é tomado pela esperança de que alguém interfira em sua causa, em sua defesa, em sua vida, indicando ou sugerindo uma perspectiva de superação das contradições que dilaceram a sociedade, Kafka não faz mais do que traduzir em destinos e em situações humanas as perspectivas que ainda não passam de aspirações e de desejos, mas que são aspirações socialmente necessárias e que se encontram ainda imperceptíveis na vida cotidiana.

Desde o marco histórico do declínio ideológico da burguesia, a contradição entre capitalismo e socialismo se colocou de forma mais presente como uma das grandes contradições da história humana, assim como também se tornou um dos principais impasses da vanguarda histórica. Contudo, na medida em que o desenvolvimento do capitalismo tornava evidente o seu caráter degradante, houve determinados intelectuais que mobilizaram forças contra as formas mais evidentes da opressão imperialista do capitalismo; tais forças são os valores humanistas e democráticos da burguesia revolucionária. Alguns escritores, dentre eles Kafka, abandonaram a visão do mundo

fundada na categoria não-dialética e trágica do “nada”; em que se verifica uma mistura não orgânica entre um “aventureirismo desenfreado” e uma passiva rendição em face das dificuldades reais do mundo, o que acaba por conduzir a uma concreta impotência do pessimismo ontológico do pensamento irracionalista. Por outro lado, adotaram os valores humanistas tradicionais, representando assim um progresso no sentido de almejar uma forma de vida mais humana.

Na novela, o protesto humanista se manifesta precisamente na revolta heroica de Josef K. contra a desumanidade do período capitalista; na mobilização, ainda que implícita, dos valores democráticos tradicionais, no combate à barbárie nazifascista. Valores como a razão, o humanismo, a “democracia”, aparecem como categorias possíveis na novela, representando aspirações de formas concretas de existência social e, sobretudo, alternativas aos aspectos mais evidentes da degradação e da opressão na sociedade do capital. Não somente, a condição subjetiva capaz de abarcar o humanismo depende, também, da superação dos efeitos que a divisão social alienada do trabalho impõe aos indivíduos. Essa superação se dá necessariamente na riqueza das relações inter-humanas reais, daí decorre também o caráter espontâneo do realismo de Kafka: o seu íntimo conhecimento do homem continua a derivar do conjunto de experiências e relações reais, do modo como se inserem ativamente na vida social de Josef K. A posição central que o homem real ocupa na literatura realista, o seu caráter “antropomórfico”, determina, antes de qualquer coisa, o realismo; basta retomarmos a passagem em que Lukács define o realismo como dissolução do mundo “numa viva ação recíproca dos próprios homens”. Assim, a exigência de uma perspectiva centrada no humanismo, ou seja, na figuração da essência do homem, vem responder à exigência do realismo.

O problema é que, no século XX, a literatura, de uma maneira geral, é marcada ainda mais vigorosamente por um impasse em toda a sua estética e crítica burguesa. Em suma, esse impasse decorre de um ponto de vista que a arte passa a assumir: o do valor literário. A pretensa vanguarda toma os holofotes do valor literário, e aquilo que, naquele momento do século XX, é entendido por realismo, então, passaria por cima dos verdadeiros problemas do momento histórico, sendo incapaz de figurar a realidade nas suas diversas formas. Assim, apenas para ilustrar, podemos lembrar os famosos debates teóricos de Georg Lukács e Bertolt Brecht sobre o expressionismo. Entre outras coisas, Lukács censurava a técnica e a “burocracia” do vanguardismo, ao mesmo tempo em que declarava irrealista sua ideologia e seu caráter abstrato. No outro campo, não são poucos

os intelectuais (Brecht, Adorno) que defenderam o aparecimento das vanguardas como a expressão histórica que ultrapassa o realismo crítico humanista, o qual, nesta perspectiva, teria perdido, a partir daí, qualquer significado concreto no progresso do estilo literário moderno do século XX. O perigo destas duas atitudes radicalmente opostas é evidente, ambas podem resultar em um menosprezo de alguns aspectos fundamentais da vida social, cultural e literária, perdendo assim a dimensão representativa dessa realidade social.

É realmente verdade que desde as jornadas de 1848, o problema fundamental da história humana é a oposição travada entre o socialismo e o capitalismo. É evidente também que a teoria literária e a crítica acabam refletindo esta condição. Mas é muitas vezes um equívoco justificar diretamente, a partir dessa oposição, a realidade essencial de uma época, os fenômenos e tendências específicas que ocorrem no interior de uma época considerada como um todo. Durante o período que antecede a Segunda Guerra Mundial, há uma reconfiguração do conflito principal que determina imediatamente todos os grupos sociais e políticos, este conflito não era mais a oposição anteriormente mencionada, mas a luta entre o fascismo e o antifascismo.

Esta nova configuração, sobre a qual assenta uma nova forma de divisão entre os homens na Europa em meados de 1918, vai servir-nos, em determinada medida, como complemento para o nosso estudo. Trata-se, na verdade, sobre uma “concepção do mundo” que irá determinar e estabelecer a relação entre o escritor e o real. Este fenômeno de base é a convergência de contradições: o realismo e o antirrealismo (também tratado pela denominação de vanguarda ou decadência).

Ressalto, novamente, a necessidade de percorrer todo este percurso histórico – uma vez que para o conhecimento da história e da sociedade, é necessário recorrer ao passado para esclarecer o presente –, para compreendermos como no século XX triunfa forças que estão em ação desde as lutas travadas em 1848, conforme explicita Lukács:

A um período em que o realismo dominou (durante a primeira metade do século XIX) sucedeu um tempo de águas baixas, após a revolução de 48, e, sobretudo, no Segundo Império, no começo da Terceira República, na época vitoriana, etc. E só hoje podemos verificar que o momento mais ativo do desenvolvimento econômico, o período imperialista, provocou um novo afluxo de realismo: a revolta humanista contra o imperialismo. (LUKÁCS, 1969, p. 31)

Esta batalha estética liga-se, como Lukács deixa claro, a uma longa trajetória política e histórica, em que no século XX o filósofo húngaro critica enfaticamente as

formas artísticas voltadas para uma compreensão globalizante do homem, bem como o experimentalismo técnico que deforma o real conteúdo histórico-humano e contribui para uma dissolução do realismo. A tradição do realismo crítico, ligado ao humanismo burguês clássico é, para Lukács, no plano literário, a expressão máxima da força progressista, em que, para ele, o inimigo principal desta representação verdadeira da vida é precisamente a vanguarda. Todavia, o diagnóstico enfático que Lukács faz do fenômeno da literatura decadente, irracionalista e anti-humana, em determinados momentos chega, assim como pontua Carlos Nelson Coutinho (1969; 2005), a equivocados resultados, como, por exemplo, quando atribui responsabilidades a Franz Kafka e a outros “decadentes” na preparação das tendências antirrealistas da vanguarda, bem como na preparação do terreno ideológico para o fascismo.

Isto posto, acredito que se possa ainda – no espírito da metodologia lukacsiana – promover a análise marxista de *O processo* de Kafka assinalado no humanismo, em contraste com o niilismo alegórico e a impotência da vanguarda. Nesse sentido, o escritor tcheco, com suas melhores intenções, figura em sua obra um período da humanidade com todos os grandes conflitos que estão em questão. Essa condição humana trata do destino humano em uma sociedade historicamente determinada, assim, adquire uma qualidade de profunda e espontânea verdade.

Na luta contra as formas reacionárias do imperialismo e do fascismo, o humanismo clássico irrompe em meio à vanguarda de Kafka, estabelecendo uma cisão dos princípios comuns a essa concepção de mundo. Nisto, faz emergir uma crença na racionalidade do real, na existência de valores verdadeiramente humanos e, acima de tudo, na crença no poder de transformação da realidade pela ação do homem – mesmo que ocorra através de uma revolta subjetiva.

No essencial, Kafka supera os limites da vanguarda histórica e encontra as dimensões do autêntico realismo na medida em que descobre e figura artisticamente as determinações de sua época, seja na crescente desumanidade, promovida pelo sistema capitalista, como na possibilidade de uma resistência individual e solitária contra ela. O personagem central de *O processo* não encara com resignação o esmagamento de seu núcleo humano; vemos isso desde o princípio da narrativa quando o protagonista resiste a aceitar seu processo. Ainda que Josef K. recuse os caminhos da rendição e opte pelo caminho da resistência individual – que é figurado na obra como condição imposta pelo capitalismo e não como uma condição inerente à essência humana dos homens –, Kafka

reconhece, assim como fazem os grandes realistas, que o indivíduo isolado não consegue triunfar na luta contra a corrosão das liberdades individuais. Vemos, pouco antes de sua execução, Josef K. chegar à essa conclusão ao vislumbrar alguma esperança de que alguém ainda pudesse ajudá-lo: “Quem era? Um amigo? Uma pessoa de bem? Alguém que participava? Alguém que queria ajudar? Era apenas um? Eram todos? Havia ainda possibilidade de ajuda? Existiam objeções que tinham sido esquecidas?” (KAFKA, 1997c, p.278).

Por momentos, no decorrer da narrativa, a solidão parece a Josef K. o preço que deve ser pago para reconquistar a sua personalidade, a sua individualidade e autonomia. O apreço a sua independência, recusar as humilhações e a submissão ao Dr. Huld, recusar o conformismo dos modelos de absolvição sugeridos por Titorelli ou até mesmo recusar a exigência de uma confissão sugerida por Leni e pelo sacerdote da catedral, e com isso recusar a “evolução social” de sua época, denota a grandiosidade e sinceridade do personagem em não compactuar com a mentirosa apologia do capitalismo. Por isso, como solução para a infeliz condição em que se encontra, Josef K. só poderia escolher a solidão como protesto à possibilidade de anexar-se a um conjunto qualquer, àquela mesma multidão mortificada que esperava pacientemente e alienadamente no sótão do tribunal por alguma resposta do processo, na qual o ser coletivo é dissolvido nos seres individuais. Em ocasiões como essas, o protagonista parece considerar a solidão um estado que deve ser buscado; por essa razão recusa a ajuda do pintor Titorelli e abandona o advogado Huld. Submeter-se às condições de libertação da absolvição aparente ou do processo arrastado seria tomar parte do sistema alienado. “-Os dois métodos têm em comum o fato de que impedem uma condenação do acusado” diz Titorelli, “- Mas impedem também a absolvição *real* – disse K. em voz baixa, como se tivesse vergonha de o ter reconhecido.” (KAFKA, 1997c, p.196). A ideia de uma liberdade individual que exista fora do círculo corrompido dessas relações humanas é uma ideia que está pressuposta por meio das ações, das escolhas concretas do personagem diante de alguns impasses sobre o andamento de seu processo.

A solidão é, portanto, para Josef K. seu castigo e também a sua revolta, é a consequência de um mal contra o qual ele protesta. Mal que *O processo* denuncia com maior vigor e que não se pode conformar. A solidão é o produto deformado do Estado moderno da mercadoria que Kafka soube representar – ao seu modo. Leandro Konder reforça ao dizer que “Kafka não poderia ter representado de maneira tão imaginosa e tão

sugestiva o drama da solidão se não o conhecesse de perto, se não o tivesse vivido pessoalmente e se não reagisse com todas as suas forças contra a desumana condição do homem solitário” (KONDER, 1979, p.106). Esse elemento concreto que compõe parte da visão de mundo particular das melhores narrativas de Kafka, não pode, diante do materialismo histórico que concebe a obra artística tendo como ponto de partida o real, ser identificada sumariamente como uma literatura pessimista ou irracionalista, pois o escritor tcheco apreende e representa as características e consequências do mundo mercantilizado do início do século XX. A competitividade e a constante procura do lucro particular lançam os indivíduos uns contra os outros, como inimigos, e tornam cada vez mais impraticáveis as ideologias autênticas de coletividade. Os patrões temem os seus empregados. Os empregados veem nos patrões os algozes predadores e os proprietários, por outro lado, se enxergam como competidores, uma ameaça à segurança da sua propriedade privada²⁴. O resultado desse conflito humano é que, no seio do próprio povo, o medo instaura a desunião entre as pessoas, isolando umas às outras. Nesse sentido, temos uma noção importante sobre o que é o humano. A literatura realista pressupõe a configuração de tendências humanamente relevantes de determinado período histórico. Sob a ótica lukacsiana, isto equivale ao verdadeiro humanismo que insurge contra os meios de degradação do homem, defendendo assim sua integridade. Apesar de Kafka em *O processo* representar o homem solitário, o objetivo intencional não está na tendência decadente em representar o homem como indivíduo “ontologicamente” solitário e independente de todas as relações sociais. Pelo contrário, a necessidade da solidão surge condicionada pelas escolhas e decisões próprias de Josef K. que determinam o rumo de seu destino. Em suma, a solidão do protagonista de *O processo* se dá pelas intenções últimas que movem as ações desse personagem no mundo próprio da obra, não perdendo de vista a particularidade histórica refletida.

Certamente a crise do isolamento dos indivíduos pressupõe um conteúdo pessimista que orbita a narrativa kafkiana. Kafka, por outro lado, não assume uma postura fatalista e submissa diante da natureza alienada do Estado. O pessimismo, por definição, aparenta um conteúdo do tipo social conservador, pois, sua pré-disposição em fixar os aspectos negativos da existência mobiliza uma força negativa que desencoraja os homens

²⁴ O conto de Kafka “O vizinho”, publicado no livro de contos *Narrativas do espólio*, melhor ilustra esta questão. Nele, um comerciante trabalha preocupado com a possibilidade do seu colega vizinho, também comerciante, lhe tomar os fregueses e levá-lo à falência.

e enfraquece a ação. Dessa forma, dificulta o progresso e a transformação do homem. As ideologias radicalmente pessimistas (e Kafka materializa essa ideologia em sua obra por meio do Tribunal) contribuem para a manutenção dos privilégios das classes conservadoras, atrapalhando a transformação da sociedade e tornando mais lento o movimento da história. Se Kafka foi levado a adotar, vez por outra, algumas ideias pessimistas, certamente essas ideias estavam subjacentes à sua visão de mundo. Como podemos compreender Kafka como um “filósofo” ou um “escritor existencial pessimista” que concebe um mundo estagnado, quando na verdade o que encontramos em suas obras é muito diferente? Encontramos o homem figurado com suas potenciais possibilidades concretas de desenvolvimento e rebeldia. “- Quero ainda procurar ajuda – disse K., erguendo a cabeça para ver como o sacerdote o julgava. – Ainda há certas possibilidades que não aproveitei.” (KAFKA, 1997c, p.259). Um mundo suficientemente rico para esboçar - ao menos para esboçar - um certo número de reações alternativas diante das esferas alienadas da sociedade. Se podemos chegar à uma síntese que Kafka nos dá, Leandro Konder a descreveu perfeitamente: “seus livros [de Kafka] são gritos de alarme, são denúncias, avisos de perigo, e não aconselham ninguém a se resignar com a situação (péssima) a que o mundo chegou.” (1979, p.142). Carlos Nelson Coutinho reforça ainda mais essa ideia, quando ele diz que “O seu [de Kafka] ‘pessimismo da inteligência’ se articula, como queria Gramsci, com ‘otimismo da vontade’: da vontade de resistir e de protestar contra a injustiça que – ele não deixa nenhuma dúvida a respeito – está sendo praticada contra seu personagem. (COUTINHO, 2005, p. 137).

Essa tomada de posição é a base da sua poderosa crítica do mundo alienado do capitalismo monopolista. “Kafka não glorifica o mundo pela subordinação, antes resiste a ele pela não-violência. Diante dela, o poder tem de reconhecer-se como aquilo que efetivamente é” (ADORNO, 1998, p.269). Dessa forma, Kafka nos mostra a insensatez das instituições que excluem de si até mesmo aqueles que nelas querem desesperadamente se integrar. A conquista da segurança, em nome da qual se funda a falsa racionalidade burocrática do Tribunal, demonstra ser uma mentira até mesmo para os homens medíocres mais conformistas. Vemos essa questão melhor representada pela história²⁵ que o sacerdote da igreja conta a Josef K. Conta a parábola que um homem do campo foi detido

²⁵ O título da lenda é “Diante da Lei”, originalmente escrita em 1915, foi extraída do que seria o nono capítulo da novela *O processo* e publicada isoladamente no livro de contos *Um médico rural* (1919). Trata-se de uma parábola, como via de regra, um texto que contém uma argumentação que culmina em uma “moral da história”; é uma das passagens mais esclarecedoras de toda a obra.

por um porteiro diante da entrada da Lei. O homem quer entrar, porém o porteiro não o permite, diz-lhe que talvez mais tarde fosse possível autorizar sua entrada. Ao perceber que o homem do campo, muito curioso, procurava um jeito de espiar através da porta, o guarda adverte: “Se o atrai tanto, tente entrar apesar da minha proibição. Mas veja bem: eu sou poderoso. E sou apenas o último dos porteiros. De sala para sala, porém, existem porteiros cada um mais poderoso que o outro.” (KAFKA, 1997, p.261-262). O homem então se instala resignado diante da porta da Lei e passa toda a sua vida na espera e expectativa de um dia obter a permissão para entrar. Passados muitos anos, já velho e prestes a morrer, resolve indagar o porteiro: “Como se explica que, em tantos anos, ninguém além de mim pediu para entrar?” O sentinela lhe responde: “Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você.” (1997c, p.263). E fecha para sempre a porta da Lei.²⁶

Ouvindo a parábola, Josef K., revolta-se contra o comportamento do porteiro, considerando-o um indivíduo de má fé. O protagonista acredita que o porteiro enganou o homem e só lhe fez a comunicação libertadora quando não podia mais ajudar. O sacerdote, contudo, censura a precipitada reação do acusado e lhe diz que a lenda é muito complexa e repleta de sutilezas. Apesar das inúmeras interpretações que o conto possa ter, um sentido pode ser depreendido: a grande culpa do homem do campo que desejava passar pelos portões da Lei foi o da obediência. Ele não teve coragem para revoltar-se contra o guarda e desobedecer a ordem, não ousou enfrentar a autoridade absurda que se queria passar como absoluta. *Diante da Lei* ensina a “moral” que, para alcançar a Lei, é necessário contestar-lhe a legitimidade enfrentando vigorosa e obstinadamente os disfarces da Justiça que autoridades ilegítimas se esforçam para impor. Ora, e o que é o destino do próprio Josef K., senão, ao longo de todas as desventuras de seu indigno processo, uma luta contra a desumana organização judicial. Ainda que morra no final, e morra “como um cachorro”, sua luta é levada até às últimas consequências. O sacerdote que surge com suas diversas interpretações contraditórias tem a intenção de obscurecer o sentido da história e lançar o espírito do acusado em um abismo. O sacerdote, como bem define Carlos Nelson Coutinho, não é mais do que um apêndice da Justiça a exigir a rendição de seus acusados. Apesar do pessimismo paralisador que, de vez em quando, se

²⁶ Para uma leitura integral do conto e do desenrolar da ação consultar as páginas de 261 à 270 (KAFKA, 1997). Para nós o que interessa nesse momento é apenas extrair os significados fundamentais que contribuem para o entendimento da articulação do pessimismo e a defesa do realismo na obra.

manifesta no pensamento de Josef K., a narrativa movimenta as tensões e encerra um alerta contra os males da passividade. É, necessariamente, por não terem sabido compreender claramente os processos sócio-históricos concretos e conseqüentemente tomado uma posição radical de luta prática contra ela, que os personagens de Kafka se veem esmagados pelas engrenagens da Justiça.

Por essa razão, Kafka não supera definitivamente a sua ligação com a ideologia burguesa revolucionária, o humanismo oferece em sua obra uma alternativa válida às filosofias irracionistas do absurdo e ao pessimismo e impotência que lhes acompanha. Com essa ideia, esperamos demonstrar que no lado da vanguarda, trava-se também um combate entre humanismo e anti-humanismo, entre diferentes concepções acerca da realização da sociedade.

A estética racionalista e dialética de Georg Lukács parte do pressuposto de que é o conteúdo que representa o momento determinante. Não que se negue à forma artística um caráter igualmente essencial, mas a forma vem entendida como conformação de um conteúdo de ideias, “como forma de um conteúdo determinado (particular), a forma artística só pode ter esta característica na medida em que o conteúdo – também pelo que ele é simplesmente – for um conteúdo particular” (LUKÁCS, 1968b, p. 261), como manifestação artística de uma visão do mundo que está implícita na evocação da realidade por meio do conteúdo²⁷. Assim, para compreendermos o problema da arte no século XX em sua totalidade – a luta entre o realismo e a vanguarda, expressões artísticas das contradições sociais historicamente determinadas-, é necessário irmos além dos processos formais, estruturais ou técnicos da obra de arte. Antes, devemos examinar com maior rigor a visão do mundo implícita a essas tendências e, somente a partir daí, determinar as especificidades que contribuem para um rico e verdadeiro reflexo estético do real, a partir da criação ou da continuação de autênticas formas literárias, e quais as características que se prestam apenas a um experimentalismo técnico que deforma a realidade²⁸.

Nesse sentido, a concepção de mundo subjacente à vanguarda literária – apesar de suas variações formais – tem contida em sua visão do mundo os princípios básicos da

²⁷ “Um conteúdo que deve conservar e fixar, aprofundando-a, a imediatez sensível das formas fenomênicas, que deve renunciar a priori e em princípio a reproduzir a infinidade extensiva do mundo, um conteúdo que deve atingir sua força de convicção exclusivamente a partir da força evocativa na conformação da realidade reproduzida, um tal conteúdo deve dirigir o seu sentido universalizante a fim elevar a singularidade na particularidade.” (LUKÁCS, 1968b, p.261).

²⁸ Reafirmo que essas questões se referem à visão do mundo expressa na obra e não das ideologias pessoais do escritor.

filosofia imperialista da sociedade capitalista. No conjunto, a vanguarda é o reflexo, no plano da expressão artística, do imperialismo, ou seja, da forma mais “evoluída” do capitalismo, que, por sua vez, é o mais profundo em contradições. Em primeiro lugar, uma das características mais evidentes desse tipo artístico são os temas ligados à solidão e ao fracasso do homem em face da vida desprovida de perspectivas concretas. Essas questões derivam naturalmente de um problema constante da ideologia burguesa. As contradições próprias à sociedade capitalista – que determinam a evolução do conjunto de pensamentos da filosofia burguesa – aparecem no imperialismo sob uma forma falseada da realidade social, pois se limitam ao exame superficial diretamente perceptível, fenomênico. Devido essa forma objetiva, imediata, levada ao extremo, os fetiches da sociedade não são relacionados com seu contexto histórico e, por essa razão, são compreendidos como condições eternas e inerentes à natureza humana. Para contrapormos a esse argumento, tomemos, como exemplo, o caso da família de Barnabás, mais especificamente Amália, uma das personagens fundamentais para a trama do romance inacabado com possíveis aspirações realistas, *O castelo*: a sua solidão radical tem origem no fato de ter desobedecido às regras da burocracia do condado, recusando-se a aceitar as propostas sexuais de um dos senhores do castelo, por isso, Amália é condenada à solidão, passando a ser tratada como um ser inferior e desprezível. Também a sua derrota, a sua impotência para modificar a realidade não é um fato “ontológico”: mas é uma consequência de sua punição, executada de modo “natural”, “tácito”. Apesar de não haver nenhuma medida concreta fundada em um sistema de leis, Amália é excluída pela própria comunidade manipulada. Contudo, pelo fato de mostrar uma dignidade diante de sua condição, liberta dos sentimentos paralisantes do medo, a personagem mobiliza uma resistência (ainda que equívoca) contra a alienação vigente, sua família, por outro lado, sucumbe à humilhação da busca pelo perdão e dos meios para se integrar novamente ao prosaísmo do mundo²⁹.

Amália, assim como a representação de outros personagens (o próprio K., ou Josef K.) que não aceitam passivamente a alienação do mundo capitalista, atestam a confiança de Kafka nas ações do ser humano; são a mais verdadeira representação positiva que eleva os personagens à categoria de símbolo típico da possibilidade de conservação da essência humana, precisamente na resistência contra a alienação; ainda

²⁹ Para um exame mais detido, e acesso integral desta passagem, ver Franz Kafka, *O castelo*, trad. Modesto Carone, São Paulo, 2000, págs. 245 – 314.

que eles, ao mesmo tempo, revelem que esta resistência solitária sirva apenas para conduzir à derrota. Algumas das obras de Kafka podem sugerir a possibilidade de uma perspectiva concreta fundada na realidade: a de que, apesar do mundo dominado pela alienação, existem forças que lhes são opostas e que é possível haver entre os indivíduos de uma comunidade aqueles que compreendam, na mesma medida, a degradação sofrida pelo homem e, nesta tomada de consciência, possam juntar forças a favor de um futuro mais humano. Para nos mantermos, ainda, no exemplo da obra *O castelo*, basta lembrarmos a reflexão de K. após ouvir o testemunho de Olga sobre as dificuldades que sua família enfrentou desde a punição de Amália:

Na realidade K. sentia-se atingido pelas notícias desfavoráveis de Olga, mas via em grande parte uma vantagem no fato de que ali havia pessoas, às quais, pelo menos exteriormente, as coisas eram as mesmas que para ele próprio, às quais portanto poderia aderir, com as quais ele podia se entender em muitos aspectos, não apenas em alguns como com Frieda. (KAFKA, 2000b, p. 266)³⁰

Em contraposição às tendências de vanguarda, a representação das questões sociais não é um processo mecânico, sendo, ao contrário, um movimento complexo, antagônico e multifacetado. Essa é a maneira como Kafka figura a necessidade social que condena as forças, opostas ao capitalismo, à derrota. O caráter típico da ação e do destino de Josef K., por exemplo, decorre do fato de que sua revolta individual é a expressão possível de um determinado momento histórico, manifestação concreta de uma luta de classes. No fim da novela, o próprio Josef K. toma consciência deste fato, como atestam suas palavras no momento de desespero final diante de seus algozes, quando será assassinado à sangue frio. A derrota de Josef K. não é de modo algum aprioristicamente determinado como um destino fatal; a sua solidão é histórica e social, consequência de uma série de determinações e escolhas do protagonista sobre sua própria vida, fundada principalmente nas reminiscências da oposição burguesa às regras impostas por uma sociedade aristocrática. Em *O processo*, se encontramos algo de metafísico, pode-se apenas dizer sobre o Tribunal, instituição complexa cujas ideias, argumentos e ações são obscuras, de difícil entendimento. Contudo, ainda assim, tal contradição está posta a serviço da captação artística da totalidade da vida histórico-social em um determinado

³⁰ Devido ao caráter inacabado do romance não conseguimos saber quais teriam sido as consequências dessa importantíssima consciência de coletividade humana para o destino de K. No entanto, a obra sugere que K. e Amália unem forças contra o castelo.

período do capitalismo, não podendo ser representado senão em suas contradições e universalidade.

A título de ilustração, tomemos agora um outro exemplo, contrário ao primeiro, em uma outra famosa novela, certamente vanguardista, de Franz Kafka: *A construção*³¹. Temos aí o processo mecânico e tradicional tipicamente reconhecido das vanguardas, a descrição em sua mais plana e superficial imediatividade, a rotina da vida descrita em primeira pessoa de um personagem animal (cujas características lembram as de um texugo, toupeira ou de um tatu) em um mundo figurado em toda a sua alienação. Mas ao contrário do personagem realista – lembremos de Josef K. que é um revoltado contra as condições do mundo – este personagem animal está inteiramente adaptado ao mundo em que vive, mecanicamente determinado pelo seu ambiente. Ele não faz nenhum esforço real para superar a sua solidão, mas antes, luta para preservá-la³²; além disso, esta solidão não está fundamentada em nenhum fator histórico-social concreto, sendo um dado previamente determinado. Isso ocorre porque o personagem encarna as convenções da alienação, sua condição não possui nenhuma ligação com os fatos da vida social: Kafka não nos fornece a origem (histórica ou humana), nem tampouco o seu destino. O enredo, portanto, é contido dentro de uma toca que se desdobra em um imenso labirinto de caminhos subterrâneos, uma construção claustrofóbica complexa destinada à proteção de seu construtor do contato humano autêntico. No entanto, de dentro da construção, o inseguro e indefeso animal encontra-se angustiado, sob a possibilidade de que em algum momento alguém possa romper o pequeno buraco de sua toca e tomar-lhe a propriedade privada: “Estou bem ciente disso, e mesmo agora, no auge da minha vida, não tenho uma hora de completa tranquilidade, pois naquele ponto escuro do musgo eu sou mortal e nos meus sonhos muitas vezes ali fareja, sem parar, um focinho lubrifico.” (KAFKA, 1998b, p. 64). Assim, nesse personagem, ao mesmo tempo que temos uma completa ausência de

³¹ Como diversas outras obras de Kafka, esta novela está inacabada. Contudo, o que podemos verificar pela leitura é que a falta de final não prejudica a apreensão da história e de suas sugestivas interpretações. Outra questão importante a se tomar nota é o mérito de Kafka em lançar mão dos recursos da Vanguarda: o cubismo na representação do ambiente e do expressionismo na representação da alienação: “a condição de animalidade a que se vê reduzido o homem esmagado pela alienação é figurada plasticamente da maneira mais expressiva: o homem se torna animal.” (KONDER, 1979, p. 162).

³² O personagem chega a sugerir, quase insistentemente, que a coisa mais bela de sua construção é exatamente o isolamento que ela consegue lhe proporcionar: “Mas a coisa mais bela da minha construção é o seu silêncio. Certamente ele é enganoso. Pode ser interrompido de repente e então tudo se acabou. Por enquanto, porém, ele ainda continua. Durante horas posso me esgueirar pelos meus corredores, sem ouvir outra coisa senão, algumas vezes, o zunido de algum bicho pequeno, que eu logo sossego entre os meus dentes, ou o escorrer da terra, que me aponta a necessidade de alguma reforma; de resto, tudo quieto.” (KAFKA, 1998b, p. 66).

perspectiva concreta, temos também o estabelecimento de uma perspectiva abstrata, puramente subjetiva: o risco, a paranoia da iminente ameaça dos inimigos da superfície da terra cuja relação com a realidade apenas demonstra sua vacuidade e o seu caráter ilusório – uma vez que os sons do “suposto inimigo” são possíveis de se ouvir apenas na cabeça do protagonista e nenhum animal de fato aparece. Na narrativa realista de *O processo*, ao contrário, o protesto contra a realidade social é visto e figurado em suas múltiplas determinações e consequências, em sua relação particular com o mundo exterior concreto objetivo, de modo que Kafka pode selecionar entre a perspectiva concreta e a perspectiva abstrata e evocar, assim, uma visão mais ampla e profunda do real.

Como estamos vendo até aqui, algumas orientações que marcam a narrativa de *O processo* encontram seus fundamentos nas características próprias da economia capitalista, sobretudo em algumas articulações do pensamento imediatista às formas fenomênicas assumidas pelo ser social do capitalismo. Nesse momento a consciência burguesa tende a operar de modo unilateral, de modo a fetichizar momentos parciais dos processos sociais. Assim, essa consciência, por vezes, imediatista, elabora um sentimento sobre o mundo, sobre o qual está fundamentada expressões ideológicas sistemáticas. Esse sentimento sobre o mundo está, precisamente, em um polo oposto ao que podemos denominar como “concepção do mundo”, isso porque os sentimentos, na novela, são por vezes elaborados a partir de um caráter imediato da realidade. Enquanto a concepção do mundo representa uma dinâmica, uma relação entre as determinações da realidade objetiva e a totalidade do caráter humano das personagens, o sentimento, por outro lado, conserva-se como uma reação sentimentalmente natural e espontânea diante da aparência dos processos reais do mundo. Em *O processo*, portanto, o sentimento que Josef K. tem do mundo confunde-se com sua experiência vivida, subjetiva, dos estratos intelectuais, que funciona como um dos limites diante da possibilidade da correta apreensão do mundo concreto.

Tomando como base as especificidades do período histórico (Primeira Grande Guerra e entre guerras) em que a novela foi escrita, Franz Kafka propõe uma sensibilidade estética em que os personagens, diante do real, experimentam uma sensação de angústia vinculada a um mundo de caos e incompreensão e, por essa razão, muitos irão aderir a posições filosóficas que são preponderantemente irracionais. A passagem da novela que exemplifica bem essa questão é o desespero e a humilhação que Block se submete diante de seu advogado. Tomando o comerciante Block como exemplo, vemos que ele expressa

em si as consequências sociais da forma ideológica da decadência humanista, caracterizada pelo desespero e pelo irracionalismo. Ora, o traço mais marcante desse personagem, pequeno-burguês, é certamente o seu apego doentio à “segurança” de sua condição, isto é, a estabilidade e o conformismo diante da cotidianidade capitalista. Josef K. contrapõe a essa atitude mesquinha um outro tipo de comportamento, talvez considerado como “humanamente superior”: o de recusar os serviços e melindres de seu advogado, mesmo que isto signifique percorrer uma jornada ainda mais angustiante, mas que despreza essa cotidianidade vulgar. Sobre isso o narrador nos dá o testemunho:

K. não disse nada, apenas fitou, espantado, com os olhos imóveis, aquele homem perturbado [Block]. Que mudanças haviam ocorrido nele só nesta última hora! Era o processo que o atirava assim, de cá para lá, e não o deixava reconhecer onde estava o amigo e o inimigo? Não via, pois, que o advogado o humilhava deliberadamente, e dessa vez não tinha outro objetivo senão vangloriar-se do seu poder diante de K., pretendendo talvez com isso submeter K. também? (KAFKA, 1997c, p. 236)

Para o protagonista, levar o resto de seu processo sozinho, ainda que isso potencializasse o sentimento de angústia e incompreensão do mundo, simbolizava um comportamento humanamente mais digno e superior do que submeter-se à humilhação em troca de pequenas migalhas de uma falsa razão. Nesse sentido, há na novela uma clara ligação entre a angústia como reação emocional à realidade, como característica forjadora da própria dignidade, e também como transformadora da intuição irracional em instrumento de conhecimento do mundo; afinal, é diante dessa angústia que Josef K. compreende alguns nexos da sua própria realidade. O comportamento humanista do protagonista surge, portanto, em um termo dialético entre a evasão do irracionalismo com suas falsas noções racionais de segurança e a angústia de enfrentar essa lógica desconhecida.

Segundo Coutinho (2005), em sua crítica sobre a desconstrução do mito da segurança nas obras de Kafka, o conceito de segurança, tal como é formulado na cultura daquilo que Lukács irá denominar como decadência, liga-se rigorosamente à limitação imposta pela economia capitalista à plena expansão das potencialidades da personalidade humana. Segundo o crítico brasileiro, somente submetendo-se às normas e regras socialmente impostas, tornando-se um conformista tal como Block, poderia o indivíduo experimentar a sensação de segurança ou estabilidade em um mundo objetivamente tomado por contradições. Portanto, é evidente a relação direta entre burocracia e “segurança” em *O processo*, ou seja, o modo pelo qual um homem que almeja uma vida

“segura” deve submeter-se aos princípios do formalismo irracional e, sobretudo aos valores burocráticos de uma “eficácia profissional” (a função dos advogados, por exemplo). A “segurança”, nesse sentido, adquire os valores de uma identificação entre personalidade individual e função desempenhada na divisão do trabalho – identificação essa que é própria da cultura do capitalismo.

Com a virada do século XIX para o XX, com o ingresso do mundo na era imperialista, seguindo para a era dos monopólios, a estabilidade capitalista revela suas bases instáveis. A esse período do início do século XX, da era das vanguardas, marcado por guerras³³ e crises econômicas, corresponde o nascimento de um individualismo profundamente antissocial; a angústia reaparece como sentimento imediato da reação do homem à realidade conturbada. Franz Kafka começa então a denunciar abertamente a falsa segurança e a desumanidade da vida burguesa. Nesse caso, essa denúncia parte, em algumas de suas obras, da mobilização de valores que podem ser vistos em uma tradição mais progressista, do grande humanismo clássico. No entanto, esses valores do grande humanismo clássico não reaparecem aos moldes dos romances do século XIX. Em meio ao período imperialista e monopolista do capitalismo, a esfera do consumo tornou-se a esfera da própria “liberdade” do indivíduo. Contudo, a autonomia, bloqueada pelos mecanismos de manipulação do capitalismo, não pode converter-se em realidade, pois o objetivo real dessa manipulação consiste em transformar essa pretensa autonomia em um comportamento homogeneizado, previsível. Vê-se que o tribunal, em *O processo*, por exemplo, transformou Block, outrora um homem produtivo, em um autômato passivo. A autonomia é convertida em um comportamento que privilegia o consumo de modo que o preço do bem-estar de Block é igualmente proporcional a ampliação de seu consumo, nesse caso, da compra dos serviços dos advogados que já foram transformados em mercadoria: “-Preciso de todos – disse o comerciante [...] não desejo perder meu processo, é evidente.” (KAFKA, 1997c, p.211). Isso ocorre porque o sentimento da segurança se encontra profundamente atrelado à manipulação do processo administrativo. Em virtude disso, Block considera vantajoso a renúncia de uma vida autônoma. O preço de sua segurança é a aceitação passiva de seu processo (afinal, já dura cinco anos e meio e muito

³³ Sobre essa questão Carlos Nelson Coutinho diz: “Na literatura e na arte dita de ‘vanguarda’, domina igualmente – contra o anterior objetivismo naturalista – uma tendência subjetivista, comum ao expressionismo, ao surrealismo etc. Essa intensificação da ‘angústia’ atingiria seu cume no período que vai da Primeira Guerra Mundial à derrota do nazismo, em 1945; mas prosseguiria ainda, no segundo pós-guerra, por causa da ameaça de destruição da humanidade posta pelo aguçamento da guerra fria. (COUTINHO, 2017, p. 67).

provavelmente durará muito mais tempo) e o consumo obediente da mercadoria. A fala de Block é flagrante nesse sentido:

É esse o motivo por que apliquei no processo tudo o que possuo. Assim, por exemplo, retirei do meu negócio todo o dinheiro [...] esse retrocesso não se deve apenas à retirada de capital, mas antes à redução da minha energia no trabalho. (KAFKA, 1997c, p.212)

Como podemos perceber, essa manipulação da vida privada não é um fato acidental, mas algo que decorre necessariamente da nova estrutura monopolista do capitalismo. Se recordarmos a passagem que Josef K. encontra algumas pinturas na casa do Dr. Huld, vemos como a publicidade se transformou em um instrumento indispensável ao setor jurídico. Leandro Konder em seu didático livro *Introdução ao Fascismo*, chama atenção, por exemplo, para essa questão. Segundo o crítico: “o fascismo foi o primeiro movimento conservador que, com seu pragmatismo radical, serviu-se de métodos modernos de propaganda, sistematicamente” (KONDER, 2009, p. 47). O falseamento da aparência dos juízes, da ambientação, ou até mesmo a posição com que esses altos funcionários eram desenhados nas pinturas possui uma função muito determinante: a de travar, em nome desses encargos do tribunal, uma guerra incessante contra os acusados. E o principal meio de realizar tal tarefa não é através da representação de uma figura calma, ponderada e digna, mas através da violência, da punição e da intimidação:

O incomum era que esse juiz não estava sentado com calma e dignidade, mas premia com firmeza o braço esquerdo no espaldar e no braço da cadeira, mantendo, porém, o direito completamente livre, e agarrava o braço da cadeira só com a mão, como se no instante seguinte quisesse saltar, com uma virada impetuosa e talvez indignada, para dizer algo decisivo, ou então para proferir a sentença. (KAFKA, 1997c, p. 134)

O mesmo repete-se também com o quadro da Justiça pintada por Titorelli. Na ocasião, o pintor anuncia que sob encomenda dos altos juízes a Justiça fosse pintada à semelhança da deusa da Vitória, Josef K. logo adverte: “Não é uma boa vinculação”, ele diz, “A Justiça precisa estar em repouso, senão a balança oscila e não é possível um veredicto justo.” (KAFKA, 1997c, p. 177). Essa passagem da novela é flagrante no que se refere à função da publicidade no setor jurídico. Titorelli revela que esses altos funcionários do tribunal prescrevem com precisão o modo como devem ser feitas as pinturas, diante disso, mesmo os juízes mais inferiores são retratados como alto magistrados solenes: “E faz-se pintar numa postura tão solene? Está sentado aí como um presidente de tribunal” (KAFKA, 1997c, p. 178), afirma Josef K. Assim, a figura dos

juízes e das instituições para que trabalham ao mesmo tempo em que provocam modificações também criam novas perspectivas sobre os representantes das leis, fixa novos padrões de status e impõe novas normas de funcionamento. A Justiça, por exemplo, perde sua característica cuidadosa e de paridade para refletir a essência violenta e intimidadora de tais instituições:

Mas em torno da figura da Justiça ficou claro [...] a figura parecia avançar de uma maneira especial nessa claridade, quase não lembrava mais a deusa da Justiça, nem tampouco a da Vitória, agora se assemelhava por completo à deusa da Caça. (KAFKA, 1997c, p. 178)

Como mencionamos anteriormente, em *O processo*, ao contrário do que ocorre em *A construção*, a jornada de Josef K. está figurada em uma profunda relação com o seu mundo objetivo, de modo que Kafka realiza um jogo entre perspectivas concretas e abstratas, evocando uma visão mais ampla das determinações do real. Nesse sentido, Kafka não se limita a representar apenas a mediocridade dos homens comuns diante da natureza alienante do Estado. Se o fizesse, certamente estaria resgatando algumas das características do naturalismo ou reproduzindo determinadas categorias das vanguardas e não passaria de um apologeta do capitalismo. Ao contrário, em sua complexa narrativa ele não perde de vista a existência de uma dinâmica na hierarquização das personagens. Ela não é estática. Ao contrário, ela se move, posto que essa dinâmica é o modo pelo qual o conflito de realidades antagônicas e contraditórias se eleva. A passagem em que um industrial, cliente do banco, aconselha Josef K. a procurar um pintor muito bem relacionado nos ambientes do foro é muito significativa, pois, na ocasião, o industrial descreve esse pintor (Titorelli era seu nome artístico) como um sujeito inferior, “ele é quase um mendigo” (1997c, p. 165). No entanto, como relata esse cliente do banco, Titorelli trabalhava para o tribunal. Por meio da venda de retratos o pintor tornou-se um ser influente, conhecedor de muitos juízes e diversas outras pessoas de respeito. Por essa razão, o industrial adverte a Josef K. dá importância de recorrer ao pintor para conseguir alguns conselhos sobre seu processo.

Recebendo-lhe a visita, o pintor explica ao acusado sobre as três possibilidades de libertação: a “absolvição real”, a “absolvição aparente” e o “processo arrastado”. “Naturalmente o melhor é a absolvição real, só que não tenho a mínima influência sobre esse tipo de solução. Na minha opinião, não existe nenhuma pessoa que pudesse ter influência sobre a absolvição real.” (KAFKA, 1997c, p.186). Apesar de não saber de

nenhuma absolvição real, o pintor, com base em suas experiências pessoais, conhecia algumas outras formas de influência que se estendiam a duas outras formas de libertação.

A absolvição aparente e o processo arrastado – disse o pintor. – Depende do senhor a que vai escolher. Ambas são alcançáveis com a minha ajuda, não sem esforço, é claro; nesse aspecto, a diferença é que a absolvição aparente exige um esforço concentrado e temporário e o processo arrastado um esforço muito menor, mas duradouro. (KAFKA, 1997c, p. 190)

Com a habilidade costumeira, Kafka põe a novela nos trilhos de uma tensão relacional entre os tipos: ao cabo da narrativa, o fracasso de Josef K. em lidar com seu processo ilustra o movimento da ordem no mundo próprio da obra. O protagonista, típico burguês que cuida das finanças, alto funcionário de um banco com inúmeros subalternos, após receber seu processo, passa a percorrer um caminho desesperado na tentativa de provar sua inocência. As mudanças hierárquicas se clarificam a partir da colisão do destino frustrado de Josef K. com o destino influente do baixo burguês Titorelli, que pertence a uma tradição de subalternos do tribunal. O cômico fracasso de um burguês e a interessante importância de um “subalterno” deixam manifesta a destreza com que Kafka maneja as transformações na hierarquia dos personagens e das tendências tipificadas. Os tipos transitam dentro de uma hierarquia balizada sempre pela presença de Josef K. Ao longo da novela, Kafka mantém as sucessões de mudanças dos altos e baixos da confrontação oscilantes entre os tipos, lançando seus personagens em um pêndulo de submissão e superioridade.

É, portanto, no modo de representação das perspectivas que Titorelli apresenta sobre as formas de libertação do processo que a obra alcança o êxito de pôr ainda mais em questão os sentidos da alienação do presente histórico. Apesar de ser uma passagem um tanto quanto extensa, as explicações sobre os modelos de absolvições são bastante significativos:

Na absolvição aparente é diferente. Não se produz nenhuma alteração no processo, a não ser o fato de que ele foi enriquecido pela comprovação da inocência, pela absolvição e pela fundamentação da absolvição. No mais, porém, ele permanece tramitando e continua a ser encaminhado [...] aos tribunais superiores, volta aos inferiores e assim, como um pêndulo, ele sofre, de cima para baixo, oscilações, com impulsos maiores ou menores e maiores ou menores paralisações. Esses caminhos são imprevisíveis. Visto de fora, o processo pode assumir o aspecto de que tudo está há muito tempo esquecido, os autos perdidos e que a absolvição é plena. Um iniciado não acreditará nisso. Nenhum dos autos se perde, o tribunal não se esquece de nada. Um dia – ninguém o espera – algum juiz toma os autos nas mãos, mais atentamente, reconhece que nesse caso a acusação ainda está viva, e determina a detenção imediata. [...] o processo arrastado consiste em que o procedimento judicial é

mantido de forma permanente no estágio inferior do processo. Para alcançar isso, é necessário que o acusado e seu protetor – especialmente este – fiquem em contato pessoal ininterrupto com o tribunal. [...] Não se pode perder o processo de vista, é preciso ir ao juiz em questão de intervalos regulares e, além disso, em ocasiões especiais, e tentar de qualquer modo mantê-lo numa disposição amistosa (KAFKA, 1997c, p. 193 – 195)

Nota-se um elemento indispensável do modo de funcionamento dessa instituição: a manipulação como objetivo de reduzir a especificidade dos indivíduos, homogeneizando as possibilidades de comportamento dos acusados, transformando-os em algo “calculável” e previsível. Essa homogeneização e previsibilidade das etapas de absolvição são os meios que garantem a segurança do funcionamento da instituição através de padrões estáveis de comportamento. O acusado, para a manipulação, nessa perspectiva, converte-se em um simples “dado”, uma estatística, em uma coisa passiva. Desse modo, a manipulação da vida privada não passa de uma ampliação de novas esferas daquilo que é compreendido como uma racionalidade burocrática, a qual, como está sendo discutido até aqui, é uma pretensa “razão” que surge a partir de uma perspectiva da alienação capitalista. Nas etapas de “absolvição” do processo arrastado, por exemplo, vemos mais claramente o resultado da manipulação. O homem torna-se um produto padronizado, racionalizado, sistematicamente controlado por meio de suas ações. As reações desses homens, “produtos” dessa “racionalização” burocrática, tornam-se cada vez mais automáticas e previsíveis. Nesse sentido, o emprego dessas medidas altamente “racionalizadas”, a que se propõe a manipulação, consiste precisamente, e nada mais, apenas nessa eliminação da especificidade da ação humana. Uma vez que já é pré-determinado todos os comportamentos que o acusado deve seguir a depender de cada modelo de absolvição desejada.

Embora necessário, esse fenômeno da manipulação do tribunal não é onipotente. Observamos, sobretudo através da jornada de Josef K., nos mais variados níveis, manifestações reais de protesto – consciente ou inconscientemente – contra essa manipulação. Todavia, o sistema do tribunal cria cada vez mais medidas de obstruções para essa insatisfação, impedindo que ela - ao superar o nível da imediaticidade – transforme-se em uma real oposição capaz de modificar as estruturas sociais e econômicas. Uma das mais importantes medidas que podem ser vistas no interior da novela é exatamente o caminho irracionalista. Alimentando a falsa polaridade entre um “racionalismo” formal e irracionalismo, isto é, entre um objetivismo falsamente científico e um subjetivismo que tenta romper com esse formalismo. Assim, a ideologia da

manipulação conduz muitas das manifestações de protesto ao beco sem saída de comportamentos irracionais, tal como o de Block ou o do homem da parábola da Lei. Nesse sentido, na vanguarda realista de Kafka, em vez de um caminho autenticamente revolucionário tal qual os romances do século XIX, vemos renascer uma nova forma de anticapitalismo que, reaparece nessa nova etapa, lançando mão de duplicidades que caracterizava o pensamento da decadência.

Na crítica de Carlos Nelson Coutinho (2005), fica evidente como o capitalismo do “bem-estar” manipulado, baseado no consumo, traz consigo uma falsa sensação de segurança. Não é causal que chamamos atenção para o personagem Block, descrevendo essas consequências da manipulação, na qual um dos padrões de comportamento impostos está na falsa sensação de uma segurança emocional. Enquanto essa nova racionalização homogeneizadora do tribunal ganha na ideologia um sinal positivo, ou seja, aparece na obra como fonte de “segurança” e de estabilidade, Josef K. sofre da liberdade aparente - mas que é experimentada como real -, sofrendo da terrível e incontrolável angústia advinda da irracionalidade própria do sistema. Podemos dizer que esses modelos de absolvições mencionados por Titorelli alimentam a ilusão generalizada de que a manipulação, eliminando a “irracionalidade” dos acusados, transforma a sociedade em algo “racional”, ou seja, não contraditório. Nesse sentido, os controles burocráticos e jurídicos parecem ser, na novela, a própria encarnação da razão, com vantagens para todos os grupos e interesses sociais, de modo tal que toda contradição aparece com sinal negativo e irracional e toda ação contrária impossível.

Nessa nova ideologia da segurança, porém, embora seja estimulada pelo ser social do capitalismo, enfrenta alguns obstáculos para sua completa instauração e triunfo. Do tribunal de *O processo* podemos depreender que deve, antes de mais nada, eliminar do domínio de sua racionalidade todas as questões colocadas pela ética humanista, advinda da ontologia materialista e do historicismo concreto. Essa tarefa, contraditoriamente, é empregada e facilitada pelo próprio irracionalismo, isto é, uma filosofia que apresenta para aquelas questões humanistas tão somente respostas subjetivistas, desprovidas de verdade. Assim, o verdadeiro obstáculo que insurge a essa medíocre razão, portanto, na novela, continua a ser aquela concepção do mundo que herda alguns dos conceitos básicos da tradição do humanismo que aparece na narrativa precisamente em todas as recusas do protagonista em se encaixar nessas precárias e falsas verdades do tribunal. Como Carlos Nelson Coutinho sublinha, “Kafka deixa bem claro

que o tio, Leni, o advogado, o pintor, o padre não passam de apêndices da justiça, a exigirem a rendição de Joseph K. – e é precisamente por isso que o herói kafkiano, ao conhecer suas exigências, afasta-se de todos eles.” (COUTINHO, 2005, p.136).

Em nossa leitura humanista de *O processo*, colocamos a nu a mutilação da práxis pela manipulação, a necessária irracionalidade de uma vida privada controlada e humanamente insensata. A visão concretamente historicista revela as possibilidades de mudança e transformações, mas que, nessa novela, estão dissimuladas pelas aparências fetichizadas que se pretendem imutáveis. A dialética, em determinada medida, denuncia a contradição entre um mundo aparentemente “organizado” (com os meios de uma razão burocrática) e a irracionalidade objetiva do conjunto da sociedade, superando assim os limites da mera apresentação e descrição de um mundo irracional que se concentra nas regras, nos meios, que torna incompreensível a finalidade da vida e da sociedade.

Nas alternativas entre a aceitação passiva do mundo e a perspectiva negativa e puramente abstrata, do animal furtivo em sua toca, não é possível encontrar nenhuma força social e humana que se contraponha à alienação. Assim, no conteúdo, essa novela apenas nos fornece um recorte falso e unilateral da realidade: embora nos mostre a alienação da vida completamente determinada pela propriedade privada - na aceitação passiva da vida solitária e no medo da perda da vida privada -, a novela oculta as forças que se opõe a essa alienação.

Portanto, a novela *A construção* é um exemplo genuíno das características das literaturas de vanguarda, para resumir suas especificidades. Terminada a leitura da novela, destaca-se uma sensação: a vida adquire um tom niilista, absurdo, a vida não apresenta nenhum sentido, os homens estão condenados a viverem na mediocridade alienada ou em uma evasão puramente abstrata, subjetiva, das experiências que a vida pode proporcionar. A descrição dos fatos do cotidiano do animal entocado torna-se uma alegoria cinzenta da vida do homem moderno no moderno mundo da mercadoria, demonstrando-nos a vida em sua insignificância e falta de sentido, afinal, com os ouvidos colados às paredes da construção, o personagem já não faz mais nada, é tomado por um pavor paralisante, já não vive senão para esperar a morte. Por essa razão, a generalização dos destinos e das situações representados assume a forma alegórica: a solidão e a ausência de perspectivas concretas aparecem como pressupostos da condição humana eterna. Na novela, a perspectiva abstrata e subjetiva do medo toma o lugar da realidade concreta (ainda alienada), dessa forma não há uma tentativa de contrapor o imediato ao

essencial e profundo, limitando-se a descrever apenas a superfície fenomênica da realidade. Não nos é fornecido a origem nem as consequências sociais e humanas dos problemas do animal (única maneira pela qual a “tipicização” tomaria uma forma realista) Kafka, por outro lado, nesta história, transforma os problemas em um destino fatal do homem, em geral.

Em *A construção*, concordando com Lukács (1969) acerca de seus apontamentos sobre o escritor tcheco, Kafka apresenta uma visão pessimista e irracionalista da vida, pois transforma o mundo em uma “natureza morta”, onde não se concretiza uma prática livre e modificadora. Há nele, um indicativo forte à resignação, à passividade, à aceitação do mundo tal como ele é; nesse sentido podemos estabelecer alguns paralelos muito cuidadosos com a obra mais clássica de Kafka, *A metamorfose*³⁴. Na narração da vida de Gregor Samsa a resignação e a aceitação do mundo se fazem claras enquanto única possibilidade de ato humano, mas que é disfarçada no protesto abstrato e subjetivo do homem-barata, que não se faz acompanhar de nenhuma ação modificadora concreta, além de suas frustradas tentativas para conseguir sair do quarto³⁵.

A situação é de formiga no meio de uma lagoa infinita, pura figuração do desespero. Sua agitação não tem significado prático algum, não engendra História, pois as suas intenções não se inscrevem no exterior de maneira a modificá-lo e renovar-se; refletem, entretanto, sobre o próprio corpo, que pode cansar, ferir-se e morrer. (SCHWARZ, 1981, p. 61)

O tema da aceitação do mundo como significação essencial de *A construção*, e como significação possível em *A metamorfose*, representa o ponto determinante dos novos valores que se sobrepuseram ao realismo tradicional. Com a resignada aceitação do mundo, desaparecem os comportamentos ativos da ação e do protesto. Sobre a base do conteúdo imediato e superficial (essas considerações já não se aplicam completamente à *A metamorfose*) e da dissolução das estruturas formais tradicionais das formas literárias

³⁴ Certamente a novela mais famosa e mais estudada de Franz Kafka, considero-a uma obra muito particular, com características fronteiriças entre a vanguarda e o realismo. Não cabe, portanto, o comentário realista tradicional, nem mesmo a conclusão monótona e fantasmagórica típica das obras de vanguarda. Ao mesmo tempo em que esta obra apresenta muitos pontos de contato com as características próprias das vanguardas, tal como a unificação não orgânica dos eventos narrados, por outro lado, essa novela possui aspirações verdadeiramente realistas na sua crítica rigorosa ao capitalismo e às suas consequências ao homem. Contudo, não cabe a este trabalho uma análise cuidadosa e detida de todas as suas especificidades, os exemplos retirados dessa novela servem apenas à título de ilustração. Para acessar uma análise séria e verdadeiramente marxista dessa obra pode-se recorrer ao ensaio de Roberto Schwarz, “Uma barata é uma barata é uma barata”, in *A sereia e o desconfiado*, Rio de Janeiro, 1981, p. 59.

³⁵ Para a leitura integral de parte dessa passagem, especificamente a parte que Gregor Samsa tenta simplesmente levantar da cama, consultar *A metamorfose* (1997a, p. 12 – 16).

do conto ou da novela, Kafka acaba se entregando a um exagerado experimentalismo técnico-formal.

Josef K., personagem central de *O processo*, torna-se ao longo de sua jornada igualmente solitário e, no fim, fracassa. Por que, então, é tão diferente de Gregor Samsa, ou, principalmente, do animal d'*A construção*? Porque, ligando-se às reminiscências das grandes tradições do passado, Kafka apresenta seu personagem figurando o seu destino concreto e socialmente típico. Ao contrário do animal entocado, ele não é um adaptado, mas – como K., de *O castelo* - um revoltado ativo. Josef K. não aceita as imposições e a mediocridade do mundo alienado, tampouco é um herói idealista que pretende sozinho acabar com o sistema capitalista e unir todos os povos por meio do socialismo – suas intenções são absolutamente egoístas. No entanto, quando se observa com maior rigor, percebemos que Josef K. encontra dentro de si mesmo, fincada em sua subjetividade, a presença do social, a dimensão coletiva das comunidades humanas, mesmo que essa se manifeste no sentimento desesperador da morte³⁶, como ficará mais amplamente explicitada em um contexto posterior. O que Kafka mostra, porém, é que a revolta individual contra o mundo alienado tem uma consequência séria: a necessidade de viver na solidão durante todo o decorrer de sua jornada; Josef K. busca inutilmente recorrer à ajuda de outros homens. Assim sendo, a solidão em *O processo* tem o seu fundamento na vida social, na recusa do mundo alienado e opressor.

Kafka evoca um mundo tão alienado que as relações humanas perdem todas as aspirações positivas. Isso se manifesta de modo flagrante no episódio “amoroso” de Josef K. com Leni. Nesta passagem específica que Josef K. se encaminha, junto com seu Tio, ao encontro do advogado Huld para tratar das questões de seu processo judicial; não é possível desconsiderar uma aproximação cômica que Kafka faz de seu protagonista culpado com a humilde serviçal Leni, momento que recorda com toda razão os pretensos romances românticos do século XVIII:

K. ainda olhou espantado para a jovem, depois que ela já havia se voltado para trancar novamente a porta do prédio; tinha um rosto arredondado de boneca, não eram só as bochechas pálidas e o queixo que se arredondavam, mas também as têmporas e as bordas da testa. (KAFKA, 1997c, p. 124)

³⁶ Ver Franz Kafka, *O processo*, São Paulo, 1997, pág. 278.

Mas o “apaixonado” Josef K., esse homem culpado que carrega um misterioso processo, que ao mirar Leni fica embasbacado e com ela flerta encontrando-a em cômodos escondidos pelo apartamento para trocar confissões, não poderia ser menos falso; essa situação se encontra tanto fora da natureza das relações sociais como fora da história. E aqui notamos corretamente o traço pessoal de Kafka, o elemento novo nessa distorção das relações humanas que ocorrem no século XX: enquanto as relações humanas anteriormente possuíam aspirações positivas, os relacionamentos românticos, por exemplo, eram ternos e sentimentais, Josef K. ostenta um caráter desumanizado, pois suas relações são fortuitas e egoístas, isto é, articulam-se pela lógica do interesse próprio. Em suma, destacam-se e levam-se para o centro da figuração a decadência das relações interpessoais, que aparecem no capitalismo, destituídas de valores positivos. Josef. K encarna, a princípio, um falso amor ilusório, que na realidade oculta um modelo abusivo de relação que não impediria, por exemplo, que K. a “agarrasse [Leni] por trás pelas saias e a puxasse para longe da cama” (KAFKA, 1997c, p. 126).

A figuração dessa relação na novela não deixa de possuir uma conexão entre a abordagem histórica pelo lado da representação e o fato de figurá-la como uma mistura de excentricidade exótica e modernidade que é de grande importância na fatura da literatura de Franz Kafka. O fato de Josef K. nutrir uma intensa paixão imediata por Leni, que é uma serviçal que atua como enfermeira, é apenas um detalhe extremamente interessante e exótico, mas que é compreendido mais adiante como uma potencial relação de interesse – para ambos. Essa questão guarda ainda um outro aspecto de grande importância para o desenvolvimento das relações modernas que Kafka trata em sua obra. Trata-se da perda do sentido próprio do suceder sócio-histórico, que resulta do atrito entre o evento exterior historicamente dado (o processo misterioso) e a psicologia modernizada das personagens que pode dar a entender um exotismo do próprio ambiente histórico.

Esse exotismo dos sentimentos que se faz acompanhar de uma desumanização que é abusiva é ponto chave para compreender como se dão as relações humanas em *O processo*. Mais especificamente no fato de que, na representação e na figuração da paixão humana, a ênfase recai no aspecto físico e sexual. Günter Anders não deixa de notar, pontualmente, o papel que a mulher desempenha no mundo de Kafka: “Nele também a mulher – embora não assuma mais a forma metafísica solene do ‘ente feminino’ – continua sendo a única fenda na muralha que separa o estranho do resto do mundo” (ANDERS, 1993, p. 35). Nesse sentido, a mulher torna-se aqui um objeto de relação em

que o que está sendo visado são os interesses próprios. Basta recordarmos um dos trechos mais espantosos, nesse sentido, de outra importante obra de Kafka em que fica bastante visível essa relação: um dado momento K., de *O castelo*, está na estalagem dos senhores e se esconde atrás do balcão para evitar a dona da estalagem, nisso, o protagonista conhece Frieda, uma mera balconista que inicialmente não aparenta grande importância, mas é justamente essa pessoa que o possibilita ao protagonista vislumbrar, através de um buraco na parede, um dos senhores do castelo. Após esse importante e inesperado acesso ao mundo que até então era desconhecido para o personagem, K. e Frieda realizam um ato sexual para dar início a uma relação de interesse no condado.

Em *O processo* esse fenômeno não é diferente, talvez seja ainda mais espantoso. Dando continuidade a esse recorte da narrativa em que Josef K. dirige-se pela primeira vez ao seu advogado; antes de ser propriamente atendido, “acontece-lhe” sem causa aparente que Leni se lhe entrega. Contudo, antecedendo esse momento de entrega, a enfermeira leva Josef K. para uma misteriosa instalação do apartamento, um quarto escuro no qual o protagonista consegue discernir um grande quadro. Esse é particularmente o momento chave que determina o interesse de Josef K. por Leni, pois este é precisamente o primeiro momento que o protagonista toma consciência da realidade montada, falseada, pelo tribunal. Ao questionar Leni sobre a pintura do juiz no quadro ela lhe responde:

Ele vem aqui frequentemente. O quadro é da sua juventude, mas nunca poderia ter sido nem mesmo semelhante ao retrato, pois tem uma estatura minúscula. Por isso se fez encompridar, pois é insensato e vaidoso, como todos aqui. Também sou vaidosa e estou muito descontente com o fato de não o agradar nem um pouco. (KAFKA, 1997c, p. 134 – 135)

Leni, nesse sentido, representa mais uma vez aquilo que Günter Anders chama de “relação”, isto é, um acesso imprevisto aos corredores da ordem do tribunal. Essa relação começa a tomar uma forma mais concreta quando a personagem ao ser questionada por Josef K. adverte-lhe:

Por favor, não pergunte nomes, mas corrija os seus erros, não seja mais tão inflexível, contra esse tribunal não é possível se defender, é preciso fazer uma confissão. Só aí existe a possibilidade de escapar – só aí. No entanto, mesmo isso não é possível sem ajuda externa, mas não precisa se angustiar por causa dessa ajuda, eu mesma vou providenciá-la. (KAFKA, 1997c, p. 135)

É a partir desse momento que se firma o interesse entre ambos, e Leni se entrega a Josef K. Contudo, como logo fica sabendo, isso não era privilegio dele, mas de todos os clientes do advogado. Huld afirma com certa sem-vergonhice que “Leni acha a maioria dos acusados belos. Afeiçoa-se a todos, ama a todos e parece ser amada por todos; para me entreter, depois, quando eu permito, conta alguma coisa a respeito disso” (KAFKA, 1997c, p. 225) no que logo complementa – “Os acusados são precisamente os mais belos” (KAFKA, 1997c, p. 126). Com esta passagem torna-se ainda mais claro o sinal negativo das relações humanas: a relação de afetividade é mediada pela miséria de uma culpa que os homens carregam por terem consigo um processo, e isto, de certa forma, os tornam belos aos olhos de Leni. A passagem explicativa do advogado elucida o fato de que o sexo, aqui, está destituído de qualquer aspiração minimamente positiva, aliás, se há algum sentimento talvez seja uma piedade que irrompe não por causa das qualidades positivas dos acusados, mas justamente à vista da miséria desses homens. Esse é um importante exemplo das relações humanas em *O processo*. Kafka dá a Josef K., assim, uma relação, mas esta é evidentemente fortuita, efêmera, casual e desumanizada. A atração da literatura de Franz Kafka por esse aspecto da representação do amor, por exemplo, resulta da desumanização crescente dos verdadeiros sentimentos amorosos na própria vida no período capitalista.

No contato com outros indivíduos adaptados ao mundo, a vida de Josef K. é tomada por uma alienação que o afasta da realidade, da comunidade popular, mostrando-se fria e desumana; ela é cada vez mais intensamente penetrada pelo irracionalismo. A construção do progressivo domínio de Josef K. pelas forças do irracionalismo, que o levam à solidão e, portanto, à trágica derrota, e a demonstração da força do poder nazifascista – que se apoiavam ideologicamente no mesmo irracionalismo – é o grande panorama da vida que generaliza e universaliza, de um modo tal qual os antigos realistas, simbolicamente, o destino do personagem. As medidas impostas pelo Tribunal a partir da pura interioridade subjetiva desligada da realidade concreta está condenada a um impasse: o mundo administrado aproxima-se perigosamente da barbárie e do anti-humanismo. O personagem kafkiano, autenticamente realista, tenta agir concretamente; é um revoltado, um indivíduo que insurge por meio do “protesto”, em luta contra a alienação do mundo. Dessa maneira, por representá-los como homens ativos, Kafka revela o destino e as consequências humanas típicas que decorrem necessariamente de um protesto individual:

em confronto com a realidade concreta, a revolta individual revela o seu caráter alienado e trágico.

Há aqui, portanto, uma falsa ideia de dupla condição na narrativa: ou o indivíduo submete-se às condições alienadas do mundo, tornando-se um frustrado inconsciente e digno de pena, ou se revolta contra esse mundo e condena-se à solidão e fracassa. Em Kafka, contudo, tal como na própria realidade, essa dupla condição não é necessariamente uma verdade exata. Em seus últimos pensamentos, antes de cair no desespero do que estava para acontecer, Josef K. indica ainda um sinal de esperança ao pressupor o caminho da comunidade humana, o caminho do humanismo: “Quem era? Um amigo? Uma pessoa de bem? Alguém que participava? Alguém que queria ajudar? Era apenas um? Eram todos? Havia ainda possibilidade de ajuda?” (KAFKA, 1997c, p. 278). O protagonista parece tardiamente tomar consciência do equívoco de sua revolta solitária, sugerindo a ideia de um caminho racional e efetivo de protesto e luta contra a alienação do mundo: a solidariedade entre os homens. Dessa forma, Kafka formula uma crítica tanto ao mundo alienado quanto às tentativas subjetivas e irracionais de ir para além dos seus limites. Ao mesmo tempo em que aponta, ou ao menos sugere, subjetivamente, uma perspectiva de superação da solidão e de solução do processo através da recusa da inércia e na união entre os homens, a novela de Franz Kafka possui um grande mérito em nos colocar ao alcance de múltiplas determinações de uma época histórica. A sugestão que Josef K., na iminência de sua morte, faz da possibilidade da ajuda de um amigo, ou de uma comunidade humana que interfere ao seu favor, reduz sua desgraça, sua solidão e sua impotência a um destino historicamente particular, relacionado às formas equívocas e inconscientes de revolta que ele adotou; não se trata, de maneira alguma, de um destino a priori comum a todos os homens, mas do destino de uma camada social em uma dada realidade histórica. Fundamentado em um conteúdo que abrange a totalidade de determinações da realidade em seus antagonismos e contradições, Kafka criou uma estrutura formal que desenvolve dialeticamente as tradições das grandes novelas do passado. Isso lhe foi possível porque, retomando as estruturas formais das novelas realistas fantásticas de Hoffmann e Gógol, Franz Kafka pôde inserir uma concepção humanista da realidade, se apoiando na ideia de que vale a pena lutar para uma vida mais humana. “A defesa da *humanitas*, da integridade humana contra as forças alienizantes que a mutilam e destroem, é o fundamento da arte em geral.” (COUTINHO, 1967, p. 31).

Entre os escritores ligados à vanguarda histórica, Kafka certamente foi talvez o único a criar uma forma verdadeiramente original para representar os problemas do capitalismo na Europa do século XX³⁷. Kafka transcende a vanguarda na medida em que figura artisticamente a desumanidade do sistema capitalista, ao passo que oferece também a possibilidade de uma resistência. Para Coutinho, a grande dimensão realista kafkiana é alcançada por meio da forma novelística tradicional, uma parábola simbólica, que acentua as mazelas da sociedade na vida humana. Contudo, chamo atenção para um caráter extremamente problemático da recepção crítica da estética kafkiana: a tendência dos críticos a tomarem a forma como modelo fetichizado e ignorarem o conteúdo, que se analisado conjuntamente à própria forma, perceberiam *O processo* como totalizante e universal. As autênticas estruturas formais – expressões universais das relações humanas – no essencial, possuem como fundamento uma visão do mundo historicamente determinada para a reposição do conteúdo. Isto explica sua atualidade através dos tempos e o caráter relativamente canônico da obra de arte. A partir do momento em que o artista expressa, em sua obra, uma ideologia pessoal ou uma perspectiva meramente subjetiva sobre o real (o que é muito recorrente entre os escritores da vanguarda), o conteúdo, além de tendencioso, torna-se imediato e imutável. Assim, conseqüentemente, ocorre uma violação da forma objetiva da arte, que é tomada por um grande experimentalismo técnico. Em suma, a unilateralização do conteúdo e a destruição das estruturas formais objetivas tornam-se os pressupostos básicos das obras literárias concebidas a partir do irracionalismo filosófico. Não é casual que “a vanguarda se encaminha sempre no sentido da alegorização, isto é, da transformação imediata de uma visão subjetiva em realidade eterna e ontológica.” (COUTINHO, 1967, p. 32), as experiências da vida tornam-se inacessíveis graças à uma individualidade fetichizada. Nesse sentido, a arte torna-se incapaz de apreender a realidade humana em sua totalidade concreta, perdendo a essência do conhecimento da realidade, pois está destituída da riqueza e da multiplicidade dos aspectos que compõe o real. “Nestes casos, a arte confunde-se com o simples depoimento pessoal e tende a se tornar, já que meramente subjetiva, hermética e incomunicável.” (COUTINHO, 1967, p. 32).

Ora, a compreensão do homem como prática criadora e transformadora é precisamente a unidade orgânica que está na base do autêntico reflexo estético do real

³⁷ Enquanto romancista, Kafka definitivamente rompeu com a tradição realista e tentou encontrar uma forma verdadeiramente original, por outro lado, como novelista, ele é um continuador das tradições do realismo fantástico de E.T.A. Hoffmann e Nikolai Gógol.

(realismo). O rompimento radical do indivíduo com a sociedade, a limitação a um pequeno mundo privado e fetichizado, conduzem à perda dos vínculos reais do artista com a realidade concreta, como vimos em *A construção* (caso em que a novela é um mero depoimento sobre as experiências individuais e imediatas) a realidade torna-se um conjunto de coisas estáticas. De todo modo, a unidade artística - que também é a mesma unidade do mundo representado - se fragmenta e a obra de arte torna-se problemática.

Portanto, é precisamente no movimento entre o subjetivismo e o objetivismo que encontramos os avanços e os valores de uma parcela da vanguarda histórica. Em épocas de grandes instabilidades sociais, políticas, econômicas e morais, há uma tendência para o aparecimento de obras que carregam em seu cerne a discussão sobre as angústias de seu tempo. Contudo, a originalidade de alguma vanguarda reside, na medida em que evolui, nas tendências experimentalistas, pelas quais oculta os novos conteúdos, expressando-os em fragmentos ou desligando-os da totalidade concreta. Kafka, por outro lado, avança em relação à vanguarda; sua verdadeira originalidade se revela não somente na criação de novas formas, mas principalmente na descoberta dos novos conteúdos, captando-os em sua totalidade e na multiplicidade de seus aspectos significativos. Assim, se o impasse estético e ideológico da vanguarda se dá no aniquilamento da forma-conteúdo, Kafka não corresponde imediatamente a estas prerrogativas, pois reencontra em sua *práxis* artística alguns dos valores ideológicos da antiga burguesia revolucionária que motivaram grandes obras do passado; principalmente na defesa do humanismo clássico e na recriação de estruturas formais tradicionais. Quando comparamos anteriormente *O processo* com *A construção*, observamos em que medida o humanismo, quando visão subjacente do mundo, permite a Franz Kafka distanciar-se, em alguns momentos, dos equívocos ideológicos e estéticos da vanguarda, que fazem de algumas de suas obras, apesar do interesse técnico e cultural, problemáticas.

Na denúncia da alienação capitalista e da fragmentação da comunidade humana, por meio do aniquilamento da individualidade do homem, as mais autênticas obras de Kafka se aproximam do realismo crítico. Isso contribui não somente para sua atualidade, mas oferece um conhecimento de mundo (que vem de uma tradição) e que tem muito a ensinar aos artistas de hoje. A ligação dialética com as tradições passadas torna-se condição fundamental para que os artistas possam extrair de suas obras a temática e os problemas centrais de seu tempo (que se recorde a profunda ligação de Dostoiévski com a herança de Gógol); certamente, com Kafka não foi diferente. Com seu enigmático

interesse pela natureza tcheca em meio ao Império austro-húngaro, Kafka age como um autêntico pintor que transforma sua aguda percepção do mundo em quadros reais da vida em Praga. Como Coutinho (2005) chama atenção, Kafka recorre repetidas vezes, cuidadosamente, e com muita criatividade à sua herança fantástico-realista³⁸, que utiliza como elemento inseparável do seu método de composição. Tanto os animais, os insetos ou os homens de suas obras possuem os atributos humanos, são dotados de características, problemas, paixões, defeitos e qualidades humanas e, conseqüentemente, sofrem com as frustrações e desilusões de suas paixões. Naturalmente, o humanismo sofreu transformações históricas, em função dos avanços e do aprimoramento das especificidades do capitalismo. Por essa razão, o artista burguês, quando ligado concretamente às tradições do humanismo clássico, pode também criar, em qualquer que seja seu momento histórico, obras realistas de grande valor estético. Lukács (1969), por exemplo, não poupou esforços em atribuir a atualidade do realismo e do humanismo a autores como Thomas Mann, Chaplin, Ernest Hemingway, Sinclair Lewis e etc. No entanto, diferentemente do que ocorre com a vanguarda mais irracionalista, ao denunciar a alienação do mundo no falseamento da realidade - lembremos, por exemplo, das pinturas dos funcionários do Tribunal ou do significado alienante das possibilidades de absolvição apresentadas por Titorelli -, Kafka sugere perspectivas fundadas em uma visão múltipla e profunda da realidade (mesmo que essas perspectivas apresentem, em alguns momentos, contornos mais ou menos nítidos). Em síntese, em Kafka também se perpetua, em determinada medida, a atualidade do realismo humanista clássico, pois, mesmo tendo atingido na técnica uma concepção vanguardista da realidade, permanecem em sua estética alguns dos valores ideológicos das formas artísticas próprias daquele grande humanismo burguês democrático-revolucionário.

O elemento fantástico, por outro lado, a que costumeiramente o autor recorre está, antes de tudo, ligado aos aspectos absurdos, grotescos e cômicos do cotidiano - a maneira pela qual encarava a vida³⁹. Em algumas de suas obras, na medida em que os personagens se sentiam isolados, fracos e incapazes de agir sobre a realidade, o fantástico

³⁸ É possível listarmos uma quantidade significativa de autores que, acredito, fazem parte do repertório fantástico e realista de Kafka, constituindo assim a herança clássica que permitiu ao escritor tcheco superar os limites da vanguarda e encontrar as dimensões do autêntico realismo; tornando assim, a compreensão de modelo literário fetichizado tal qual Camus ou Ionesco, uma compreensão problemática; são eles: Jonathan Swift, E.T.A. Hoffmann, Nikolai Gógol e Fiódor Dostoiévski, são alguns exemplos.

³⁹ “Quando a situação se apresentava diante dele [Kafka] como exageradamente negra, o senso de humor fazia com que ele não a tomasse exageradamente a sério.” (KONDER, 1979, p. 122).

tende a expressar simbolicamente o modo pelo qual o indivíduo se deixa paralisar pelo medo, pelo pânico, pela culpa, em face do mundo real; e com isso, suas obras tendem a se tornar excessivamente pesada, claustrofóbica. Como pontua Leandro Konder, a comicidade da vida corriqueira, em geral, nas obras de Kafka é um elemento muito sutil: “Em Kafka, tal como em Charles Chaplin, o senso de humor aparece misturado com elementos de lirismo e melancolia. Só que, nas comédias de Carlitos, não há lugar para o peso trágico e para a complexidade dramática que encontramos na literatura de Kafka.” (KONDER, 1979, p.122). Não que Kafka seja considerado um escritor de comédias, tampouco um humorista. Via de regra, em suas obras, os elementos cômicos se manifestam na forma surreal ou expressionista do mundo, em uma lógica minuciosa para reforçar situações obviamente absurdas. A passagem inicial da novela *O processo*, em que Josef K., usando seus trajes de dormir, é abordado e detido sem razão aparente pelos investigadores da polícia, é um exemplo do modo como Kafka lança mão do humor para ridicularizar e rebaixar as pretensões “racionalistas” na qual o mundo alienado e irracionalista tenta se justificar. “Há na obra de Kafka uma dimensão satírica que é inegável: o ridículo é uma arma que Kafka utiliza com frequência na representação artística da desumanidade do nosso mundo.” (KONDER, 1979, p. 123). Isto posto, reproduzir o mundo de maneira séria faria Kafka reproduzir o espectro superficial e imediato da realidade; no entanto, através dos recursos surrealistas e expressionistas que geram o humor, rebaixa o assunto, rebaixa o elevado a ridículo. Por meio da sátira e do humor as pretensões de elevação e seriedade são postas a nu e revelam-se como de fato são: falsas atitudes humanitárias que se descobrem como atos de desumanidade. O humor, a ironia, a sátira, recursos que dão um significado outro ao objeto, em Kafka, de maneira geral, não provocam o riso, mas sim um sentimento de pena: pois o mundo se mostra demasiadamente alienado, sombrio e grotesco⁴⁰.

Os temas da morte, das angústias do ser e da solidão, constantes das narrativas sobretudo no Romantismo, recebem da caneta de Kafka um outro tratamento. Têm como uma de suas características centrais a desmistificação dos assuntos e a familiarização no universo cotidiano. Submetidos a um rebaixamento cômico, esses temas são trazidos para o cotidiano e o convívio entre os homens (nas distrações e diversões, no tédio, em suma,

⁴⁰ A obra *Diários* de Kafka – que é um documento muito peculiar em vista de todas as suas outras obras escritas – contém notas que tornam absolutamente claras o caráter da auto-ironia e do senso de humor do escritor; principalmente no que se refere aos temas da monogamia e da intelectualidade.

tudo isto é convertido em rotina). É esse tipo de familiarização no cotidiano que dá o tom da narrativa *A metamorfose*, novela em que o procedimento fantástico está mais presente e acaba determinando o seu desfecho. O fantástico aí não é tratado como um evento do tempo imutável, absoluto, inquestionável, em que seu valor significativo é quase sagrado e não pode ser questionado. Ao contrário, o que temos de fantástico desta novela “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA, 1997a, p. 7), é a forma como Kafka introduz o conjunto de traços e modos de comportamento de uma comunidade inteira com o seu cotidiano capitalista.

Gregor Samsa é o caixeiro viajante de uma loja comercial cuja rotina da vida é interrompida pela fantástica metamorfose. Sua transformação em um “monstruoso inseto” determina todo o enredo da novela, uma vez que obrigado a faltar o emprego e, assim, impedido de cumprir sua função de engrenagem na máquina alienada do trabalho, Gregor é condenado à solidão das paredes de seu quarto, afastado do convívio social e despedido de seu emprego. Dessa maneira, aos poucos, os vestígios de humanidade vão desaparecendo e a vida de Gregor se esgotando; até que por fim, arrastando-se penosamente de volta ao quarto, desiludido e sem nenhuma perspectiva de melhora, Gregor entrega-se à morte. As condições sociais que permitiram a escrita de *A metamorfose* não infundiam nenhum tipo de otimismo. No Império austro-húngaro dominava um clima de terrível reação política, não havendo possibilidade de unidade de pensamento e de ação entre os defensores e representantes da consciência democrática, enquanto os monarcas Francisco José I e logo depois Carlos I reprimiam violentamente a ferro e fogo qualquer manifestação de livre pensamento. Naquele momento, certamente, para a consciência democrática de Kafka, as relações sociais geradas pelo império nada mais eram do que expressões irracionais de poder. Por essa razão, penetrando, com um olhar astucioso e sensível, nas mazelas da sociedade em meio ao Império austro-húngaro de Carlos I em que vivia, Kafka pôde enxergar nela, ainda em germe, deformações sociais e morais (comportamentos antinaturais) que nos anos seguinte – apesar da independência da Tchecoslováquia em 1918 e de sua consolidação enquanto Estado democrático – viriam a se manifestar de maneira mais direta e em escala internacional no fascismo e no nazismo alemão. Aí estão as fontes do protesto realista das suas novelas e de seus contos. A justaposição das duas camadas do real – as relações econômicas e sociais no capitalismo e a realidade fantástica do homem-barata Gregor Samsa – constituem os planos paralelos

da novela e permite a Kafka lançar mão do fantástico e das técnicas de vanguarda como modalidade de representação adequada da verdade do mundo real.

No caso de *O processo*, o realismo crítico humanista de Franz Kafka, expressa, principalmente, os aspectos trágicos da existência (a depender do caso, lhe concede até mesmo um lugar central no universo da obra), mas ao figurar a realidade em sua multiplicidade, em sua totalidade concreta de determinações, ele acaba ao menos sugerindo o caminho para o enfrentamento da angústia e solidão, ainda que esse caminho não esteja objetivamente definido. Ocorre que a caracterização do conteúdo essencial da obra nos proporciona um panorama dentro do qual essa obra é analisada, mas não exclui da análise propriamente dita, não exclui da crítica imanente do desenvolvimento da obra examinada, de vez que a compreensão do conteúdo essencial de *O processo* não implica em uma compreensão global do mesmo. E esta compreensão global não me parece absolutamente necessária para que se processe a incorporação crítica de todos os elementos de humanismo e de verdade existentes na produção ideológica de Kafka que está comprometida com a denúncia de uma perspectiva alienada.

O estudo da forma da elaboração ideológica contida nessa narrativa pode nos proporcionar, inclusive, em cada caso concreto, elementos importantes que validam a sinceridade e a honradez da denúncia ideológica de Kafka. É sabido que são variadas as formas e variados os caminhos pelos quais a literatura pode ligar uma ideia a uma determinada concepção do mundo de modo a se comprometer objetivamente com o conteúdo político desta concepção do mundo. Foi em Coutinho, na crítica brasileira, que foi observado pela primeira vez o compromisso direto, a intenção política deformadora clara e consciente de Franz Kafka. Mas há casos, e Lukács (1969) cometeu este equívoco, em que o sentido ideológico dessa formulação, as suas consequências políticas e o seu conteúdo essencial podem passar despercebidos aos olhos do crítico que, em alguns casos, pode estar sendo vítima e traído por preconceitos sutis de cuja influência não se apercebera.

A possível falta de caráter de Franz Kafka como um escritor ideólogo não vale como desvalorização apriorística de toda sua obra, de uma obra que se une também à sua ideologia, mas é, certamente, um elemento dotado de significativa expressividade histórica. E o fato de que essa causa encontrou para defendê-la, como vimos no primeiro capítulo, brilhantes teóricos, indivíduos qualificados, hábeis na reflexão, é indicativo de que esta causa ganha em muito a sua capacidade de sensibilizar. Este texto aborda

enfaticamente a arte literária, mas no trabalho artístico, de uma maneira geral, ao contrário do que ocorre, por exemplo, no trabalho científico, os escritores e as obras não possuem necessariamente a obrigação e a função de complementar o que veio antes, isto é, em outras palavras, a geração de escritores que se consolidaram no que é conhecido e denominado como vanguarda histórica, por mais positivas e humanas que sejam suas aspirações, ou em alguns outros casos, por mais decadentes que sejam suas aspirações, não possuem a determinação de prolongar o itinerário estético percorrido pela geração dos grandes romancistas realistas do século XIX, ou dos polêmicos apologetas naturalistas que a precedeu.

Por força da presença marcada da individualidade da própria obra de arte, toda arte é socialmente e historicamente condicionada. E se se elimina ou propositalmente se negligencia a complexidade da obra de arte, ou seja, as interpenetrações dos seus motivos, a ambiguidade, as contradições ou as tensões dos símbolos, a interdependência da forma e do conteúdo, as nuances e as ênfases que podem ser analisadas, então, por consequência, perde-se o melhor daquilo que a arte nos oferece. Por essa razão, como aparece no próprio trabalho, Franz Kafka não é obrigado a dar a solução futura para os conflitos que figura. Mas antes, vem a importância da honestidade das representações de suas obras enquanto arte. A honestidade para a qual estamos dando destaque aqui é aquela mesma, dada as devidas proporções, que permitiu a Lukács em *O romance histórico* enxergar em Walter Scott e em Balzac, por exemplo, os verdadeiros fundamentos do realismo na literatura. Essa honestidade da qual estamos falando é aquela honestidade à qual o pequeno burguês Franz Kafka, professando convicções legítimas, foi capaz de, no seu trabalho artístico, em suas obras, lançar luz, apesar de todas as limitações, sobre alguns aspectos decisivos do movimento de transformação da sociedade em que vivia, ao passo que diversos outros escritores contemporâneos dele, verdadeiros apologetas do capitalismo, muito pouco conseguiram contribuir para clarificá-lo.

Dessa maneira, possibilita que sua obra prospectivamente realista possa captar, através de um conteúdo verdadeiro, as reminiscências da visão humanista e racionalista do mundo. Quando em *Realismo Crítico Hoje*, Lukács elege Thomas Mann como modelo de uma literatura realista, por retratar os problemas históricos e humanos de uma determinada fase do capitalismo e, ao mesmo tempo, coloca Kafka ligado à ascensão do nazismo e do desencadeamento da barbárie irracionalista, o filósofo húngaro comete um equívoco. É necessário tomar as obras de Kafka com um maior cuidado. Somente à luz

do materialismo histórico-dialético e por meio da análise imanente do texto narrativo é que podemos de fato concluir se Kafka encontra-se em um escapismo irracional e mistificador em face dos problemas reais de sua época ou se está localizado em uma revolta concreta contra a desumanidade e a alienação capitalista. De antemão, posso adiantar que lançando mão dessa metodologia, o escritor tcheco não pode ser confundido com aquela vanguarda anti-humanista, que se mantém omissa diante das alienações e as converte em fetiches ontológicos, mas como sugere o próprio Coutinho, Kafka “permanecerá certamente isolada no interior da literatura moderna – como, em sua época, permaneceram isoladas as obras de Swift, o *Hyperion* de Holderlin ou o *Faust* de Goethe” ainda que “este isolamento, como nestes outros exemplos citados, em nada diminui a validade estética e ideológica das melhores produções kafkianas, daquelas onde ele rompe com a alegorização vanguardista em favor de um realismo *sui generis*.” (COUTINHO, 1969, p. 17).

3.2 As principais expressões ideológicas do século: Franz Kafka entre o existencialismo e o marxismo

A luta entre o humanismo e o anti-humanismo – como esclarecemos anteriormente – representam os embates ideológicos entre o progresso de um lado (marxismo, humanismo, democracia) e a reação do outro (filosofias existencialistas, niilismo, irracionalismo, obscurantismo, capitalismo). Esse panorama corresponde, em suma, à totalidade dos problemas culturais em que está inserido o escritor tcheco Franz Kafka. De fato, os debates entre o marxismo (materialismo histórico-dialético) e o existencialismo ocupam um terreno filosófico muito mais amplo e complexo, contudo, o objeto do debate aqui em questão corresponde precisamente a um problema ideológico próprio do estágio capitalista imperialista que, por sua vez, remonta também às suas origens nas jornadas de 1848. Nesse sentido, seguimos discutindo as possibilidades de posições estéticas e filosóficas subjacentes à literatura de vanguarda. Não é do nosso interesse abranger todos os principais estilos vanguardistas, mas observar na estética de

Kafka, que foi talvez o mais significativo expoente dessa tendência, alguns dos pressupostos fundamentais da vanguarda histórica.

Como sublinha José Guilherme Merquior, a expressão *vanguarda* é compreendida como “movimento artístico de surgimento recente [século XX], caracterizado pela exibição de inovações ‘audaciosas’ no plano da forma.” (1965, p. 03). No entanto, a vanguarda não se limita apenas ao plano formal, em um sentido mais amplo e geral, a vanguarda encontra-se no choque de duas orientações do pensamento: aquele que vai de Hegel a Marx e outra que surge em Kierkegaard. Nesse sentido, do ponto de vista ideológico, as vanguardas possuem inúmeras variações; para exemplificar podemos mencionar o “vanguardista” fascista Marinetti:

[...] mais pelos manifestos do que pelas obras o futurismo exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária. (TELES, 1972, p. 61)

Ou podemos mencionar até mesmo os marxistas Maiakowski e Bertold Brecht. Que acreditavam que a literatura de vanguarda poderia recorrer a formas novas para revelarem ao povo a causalidade social:

As deficiências e os erros de alguns futuristas são evidentes. Colocaram sobre um enorme cubo um enorme pepino, pintaram tudo de vermelho e chamaram-no: *Retrato de Lenin*. O que eles queriam era que Lenin não se parecesse com coisa alguma jamais vista. O que conseguiram foi que o seu retrato não se parecesse com qualquer retrato jamais visto. O retrato não devia lembrar nada do que se conhecia dos velhos e amaldiçoados tempos. Infelizmente, também não lembrava Lenin. Coisas como essas são terríveis. Mas isso não dá razão àqueles artistas cujo retratos agora lembram sem dúvida Lenin, mas cuja pintura não recorda de modo nenhum o modo de luta de Lenin. Isto também é evidente. Temos que empreender a luta contra o formalismo como realistas e como socialistas. (BRECHT, 2016, p. 293)

Pôr em paralelo e em oposição o marxismo e o existencialismo não é, certamente, um processo inédito, mas que se justifica neste estudo para esclarecer um pressuposto fundamental dos movimentos de vanguarda: a dissolução do idealismo objetivo. Este pano de fundo constitui o ponto de partida do debate crítico acerca de Kafka, um acirramento polarizado entre a dialética materialista, e os posicionamentos reacionários da direita, representados pelo existencialismo, muitas vezes expresso sobre a forma de uma concepção teológico-mística.

Georg Lukács, em *Realismo Crítico Hoje*, reforça quase insistentemente que a partir das vanguardas o Ocidente tem conhecido a possibilidade das revoluções artísticas não corresponderem a atitudes igualmente revolucionárias no plano político-social. Isto

significa dizer que de uma produção realista em toda sua variação a literatura evoluiu para uma corrente esteticista, que se preocupou em romper com os modos de vida burgueses e entregou-se ao refinamento artístico como instrumento de fuga irracional, mística, mas também, em alguma medida, de combate à realidade banal do cotidiano do mundo moderno. Através do naturalismo e, sobretudo, do simbolismo, essa atitude de revolta estética viria a alcançar a literatura do século XX com um impacto muito mais profundo, alimentando o futurismo, o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo, buscando libertar o homem apenas pela arte, por meio de uma *nova arte*, ignorando a necessidade de compreender a realidade não apenas como substância, mas também como sujeito, ou seja, pensar a realidade como processo, como movimento dialético – compreender e operar a dimensão sociológica do homem -, e não somente como coisa.

A base comum, sobre a qual repousam esse grupo de especificidades da vanguarda, se justifica pelo caráter mutável da realidade social e histórica anterior a 1848 até o momento do século XX. A filosofia predominante às voltas de 1789 concebia a luta histórica e social como um conflito da razão representada pela sociedade burguesa em ascensão contra a irracionalidade do absolutismo feudal decadente. Contudo, a não concretização da revolução de 1848 acabou gerando uma grave consequência: deu-se início ao que seria um longo período de sensação “segura” na economia e na política, graças ao controle burguês. Esse cenário representa o esboço de uma tensão particular que reverberou até o pensamento do século XX. Com o fracasso da revolução burguesa, o idealismo objetivo passou a sobreviver sob os mitos reacionários: o mito do mercado, do capitalismo, da meritocracia, da segurança. Em suma, o idealismo objetivo, tal como era em Hegel, começa a dar lugar para o idealismo subjetivo, que destituído de perspectivas concretas, começa a converter-se em uma espécie de pessimismo. Se o idealismo objetivo de Hegel compreende a realidade como Espírito a partir do sujeito, como processo, como movimento dialético, no idealismo subjetivo se colocamos a questão: “o que é possível apreender acerca do mundo que nos rodeia?” a resposta que obteremos será: nada. Nada para além da fenomenologia, das sensações exteroceptivas das cores, dos sabores, dos odores, densidade, forma e etc. A realidade do mundo passa a estar em função desta soma de sensações, encobrendo a percepção da totalidade de objetos e determinações; por essa razão o materialismo torna-se ultrapassado nesta perspectiva. Este grande embate filosófico desenrola-se essencialmente no que Georg Lukács em *Existencialismo ou Marxismo* (1979) irá denominar de “terceiro caminho”, que nada mais

é do que o existencialismo representando a forma mais “coerente” de compreender o mundo em contraposição ao materialismo dialético.

No domínio da literatura de vanguarda, dois principais grupos de problemas resultam desta situação histórica: no que diz respeito ao conhecimento do mundo, a realidade é figurada em sua imediaticidade, portanto é a pesquisa da positividade do real que prevalece; no plano moral, tenta-se a todo custo salvar a liberdade e a personalidade individual sem necessariamente, nessa atitude, propor perspectivas novas no combate ao niilismo. As próprias contradições entre a situação histórica real e esta definição filosófica (vanguardista) aparecem apenas, em alguns casos, em seus momentos finais; para exemplificar podemos citar o caráter “revolucionário” que surge entre os surrealistas, que decidiram inserir em suas artes um conteúdo político e de posições sociais concretas.

Em 1941 Breton emigrou para os Estados Unidos e ao voltar à França, em 1946, tratou logo de reeditar os seus manifestos, acrescentando-lhes os << *Prolégomènes à um troisième manifeste du surréalisme ou non*>>, reafirmando o seu protesto contra a exploração do homem pelo homem e pelas religiões [...] Tal como depois da primeira guerra mundial, Breton tentava depois da segunda abrir outros campos de especulações, mas o momento do surrealismo havia passado e as palavras de Breton soavam falsas entre os rumores cépticos do existencialismo de Heidegger, Jean-Paul Sartre, e Gabriel Marcel. (TELES, 1972, p. 124)

Em algumas obras de Kafka, por exemplo, é possível perceber como antinomia “inconsciente” a relação entre o dogmatismo da objetividade do mundo injustificado e o ceticismo do homem. Apesar de ser uma contradição interna da própria bibliografia de Franz Kafka, isso ocorre em algumas de suas obras porque inicialmente ele aparenta não estar consciente da base real do problema que se apresentava, não podendo, portanto, chegar senão a falsas soluções naquele período de “segurança” – a novela *A construção* é um exemplo dessa assertiva. O problema dialético da relação entre o ceticismo relativista do homem e o mundo absoluto não pôde ser colocado corretamente e resolvido senão mais tarde, quando sua consciência parecia já ter realizado o caráter histórico do conjunto de determinações da realidade capitalista e, antes de tudo, o caráter transitório do seu presente capitalista (como ele manifesta na última parte de *O processo*, e excepcionalmente em *O castelo*). Nesse sentido, podemos selecionar como exemplo a coletânea de contos *Um Artista da Fome* (1922), em que as obras de Kafka foram alimentadas de uma consciência sociológica mais aguda, voltada para a realidade europeia, cuja significação do mundo é apreendida por meio de uma literatura crítica. Assim demonstra, até nos detalhes mais sutis, os riscos e as ameaça de aniquilamento que

o capitalismo estende à personalidade humana, seja na sua existência econômica até seus aspectos ideológicos mais variados. Temas como a infelicidade, a incerteza, a debilidade física, o ódio e a dor se tornam presentes neste conjunto de textos que refletem não somente as angústias do escritor tcheco, mas as consequências dos tempos sombrios de ascensão do nazismo, como podemos ver no comentário de Modesto Carone:

[...] seja em “Um artista da fome”, que transfigura a impossibilidade física que Kafka tinha para engolir, seja no conto da “mulherzinha”, cujo ódio ao narrador é tão implacável e destrutivo como o rancor sem limites dos nazistas aos judeus. Nesse contexto, não é excesso de imaginação achar que as ansiedades do povo dos camundongos espelhem as angústias do escritor nos tempos sombrios da ascensão do nazismo. (CARONE, 1998, p. 112)

Ao assumir a posição empenhada, Kafka não se distanciou da estética típica de vanguarda. Muito pelo contrário, nada mais fez do que reorientar esta literatura para um caminho universalmente fecundo, como foi possível demonstrar por algumas de suas obras anteriormente mencionadas. Da mesma forma, ao esboçar um novo realismo através da exposição objetiva da realidade, Kafka, enquanto vanguardista, recuperou toda uma tradição do grande realismo de Stendhal, Balzac e Dostoiévski. Contudo, o reencontro com o realismo crítico enquanto visão de mundo, não fez com que a vanguarda kafkiana deixasse de continuar vanguarda. A típica pretensão de objetividade do mundo uniu-se ao antigo apreço pela experimentação técnica, pela inovação formal e consequentemente a revolução da forma; e este fato estimulou em muitos intelectuais a ideia de que esta literatura haveria certamente de tornar-se fútil e problemática a partir do momento que reprimia os conteúdos, as mensagens, as ideias, à literatura, transformando-se em um subproduto da mais deturpada e violenta expressão estilística do mais prosaico naturalismo.

No entanto, esta “revolução formal” não corresponde aos limites arbitrários⁴¹ do convencionalismo lukacsiano, por exemplo; mas a um horizonte que, como linguagem viva, toda autêntica obra de arte estima. Ora, me parece que, especialmente nas obras da vanguarda de Kafka, essas “fronteiras” são superadas. A experimentação formal, praticada em desmedida, empresta, como se sabe, aos trabalhos de vanguarda um valor

⁴¹ Utilizo esse termo “arbitrário” para caracterizar e criticar um momento muito pontual de Georg Lukács. O filósofo húngaro em sua obra *Realismo Crítico Hoje* lança mão de um conjunto de convenções para inserir Thomas Mann entre o seu grupo de autênticos escritores realistas. Contudo, ao se tratar de Kafka, Lukács parece, arbitrariamente, abrir mão, em determinada medida, do seu próprio método histórico sistemático, de modo a excluir Kafka não em decorrência da análise do seu método, mas em virtude, ao que me parece, de uma recusa pessoal.

irrecusavelmente interessante, apesar de “até mesmo as opiniões mais simpáticas aos vanguardistas não contestam que seu valor reside muito mais no ‘exemplo’, na agitação saudável do nosso bovino universo artístico, do que na realização de obras permanentes, dotadas de vida própria.” (MERQUIOR, 1965, p. 04). Georg Lukács (1969) e Carlos Nelson Coutinho (2005), no caso de James Joyce, utilizaram em boa medida a obra *Ulisses* como exemplo incontestável de caráter vanguardista e “tecnicamente interessante” de seus relatos, em que a prevalência do refinamento técnico e da “pesquisa” do mundo sobre a obra, faz com que essa vanguarda sofra de uma incontornável esterilidade. Lukács, ainda em suas afiadas críticas ao movimento de vanguarda, julga este momento como um círculo de questionamentos individuais fechados em si mesmo, em que todo um grupo de artistas abre mão da responsabilidade, ou melhor, da obrigação artística em produzir obras acabadas e definitivas, que ultrapassem o tempo, tornando-se eternas, perenes, autoconsciência do gênero humano.

Em função, principalmente, dos pressupostos filosóficos e das convicções estéticas lukacsianas, tanto o vanguardismo em sua forma mais extrema – aquelas em que predominam o abandono da linguagem viva em virtude das técnicas “plásticas” de expressão – quanto a vanguarda mais sóbria e moderada, se fundamentam na acusação do irrealismo. A ligação desse pressuposto filosófico, como se vê na teoria marxista, em textos ao longo da trajetória de Marx e Lukács, reside em um caráter essencial: no fato de que o socialismo somente é possível sobre a base do materialismo dialético. No entanto, essa aparente resistência epistemológica se justifica em razão da recusa ideológica da burguesia a um determinado modo de compreensão da História que deixaria latente as suas contradições, conseqüentemente a burguesia irá produzir uma arte menos humana. Nisso, o existencialismo aparece e ganha espaço em meio à oposição intelectual da perspectiva concreta do realismo. O existencialismo surge como modelo mais “evoluído” dessa oposição, baseando-se na fenomenologia como aspecto filosófico mais “atual”, próprio do período imperialista do capital.

A burguesia, no que diz respeito aos problemas do homem na arte, possui um interesse em não considerar os riscos que a estrutura da sociedade promove à personalidade e à liberdade individual como um fenômeno próprio ao capitalismo. Nesse panorama, o socialismo é visto como o real perigo, e a burguesia considera seu próprio poder opressivo (mais especificamente o poder de exploração) como algo natural da liberdade de escolha de sua personalidade.

A inteligência burguesa está aliás profundamente imbuída desse sentimento geral, que considera como a forma original da liberdade essa liberdade aparente, própria ao capitalismo, que concorda muito bem com a opressão total, até a prostituição da personalidade. (LUKÁCS, 1979, p. 20)

Nesse contexto, o existencialismo representa o ponto mais alto da evolução burguesa. Ainda que tenha surgido no seio do estágio imperialista, em raros casos é possível apreendermos em alguns de seus traços, características que dão lugar a uma crítica contra aspectos muito particulares do capitalismo⁴². É assim que se constitui uma concepção formal e subjetiva da vanguarda, em oposição às noções concretas e objetivas sobre o homem, que nos legaram Hegel e Marx na filosofia e tantos outros autênticos escritores na literatura.

Essas questões são responsáveis pelos grandes impasses que reinam na vanguarda, em torno de sua estética. A incompreensão de amplos setores intelectuais da burguesia sobre os problemas sociais essenciais de seu tempo, tais como: as lutas de classes e as formas políticas que continuam a servir o capitalismo, acabam por potencializar o problema. O existencialismo reflete, no plano ideológico, a concepção mais extrema, abstrata e subjetiva da liberdade burguesa. Lukács chama atenção para o fato de que o niilismo corresponde às exigências e perspectivas míticas próprias do estágio do imperialismo, em que ao mesmo tempo que oferece a percepção da evolução histórica como um fenômeno que deixa claro o caráter transitório das bases da existência social e individual dos homens, ocorre que essa consciência é desprovida de perspectivas concretas e verdadeiras.

No plano ideológico, a necessidade social do nascimento dos mitos explica-se pela incapacidade dos pensadores de romper radicalmente com as sobrevivências teológicas da filosofia. A conservação dessas representações de origem teológica faz, aliás, parte do esforço – frequentemente inconsciente – que deve impedir a realização, pela ideologia, das consequências decorrentes do caráter transitório das bases sociais da pessoa humana. (LUKÁCS, 1979, p. 22)

Essas tendências são fáceis de constatar já em Dostoiévski, melhor ainda em Nietzsche, para atingir seu ponto culminante da pretensa formulação da concepção do mundo fascista. Dostoiévski, através de seu monumental romance *Os Irmãos Karamázov* (1880), formula essas reminiscências teológicas, colocando em um de seus personagens

⁴² Não se deve confundir aqui com a grosseira e falsa demagogia do fascismo que tentou estabelecer uma equivalência entre o capitalismo e o socialismo.

o seguinte questionamento: “Se Deus não existe, então os homens devorarão uns aos outros?”⁴³

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 conclui afirmando que, para cada indivíduo particular, por exemplo, como nós aqui, que não acreditamos 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 reconhecida como a saída indispensável, a mais racional e quase a mais nobre para a situação. (DOSTOIÉVSKI, 2015a, p. 109)

O realismo é, no entanto, a principal consequência de Kafka em suas principais obras que predominam, por parte do protagonista, o comportamento social de revolta contra o sistema de opressão – basta lembrarmos a análise sobre a jornada de Josef K. que é desde o início marcada pela contestação de seu misterioso processo. Isso aconteceu porque Kafka, na medida em que representava o lado inquieto e artisticamente inovador da literatura, ganhou consciência de que a orientação mais forte e mais rica da literatura moderna ainda continua a ser aquela que vai exatamente no sentido do realismo.

O processo é realista justamente por manifestar em sua conformação singular a totalidade das determinações do reflexo estético da sua realidade objetiva. Essa novela, portanto, é autêntica, na perspectiva lukacsiana, pois nos fornece um conhecimento verdadeiro das relações humanas essenciais e significativas – mesmo que essas relações apareçam com um sinal negativo. Enquanto *A construção*, por exemplo, é desantropomorfizadora, e busca representar o em si da realidade objetiva tal como ela se apresenta independente da consciência da criatura da toca, *O processo* é antropomórfico

⁴³ Essa questão é muito complexa e amplamente abordada e discutida ao longo de todo o romance. O horizonte religioso aproxima-se de muitos dos mitos modernos. Isto pode ser percebido quando Ivan levanta outra questão fundamental: O que aconteceria ao homem se Deus não existisse e se a religião, de alguma forma, fosse completamente extinta? “Quando a humanidade, sem exceção, tiver renegado Deus (e creio que essa era virá), então cairá por si só, sem antropofagia, toda a velha concepção de mundo e, principalmente, toda a velha moral, e começará o inteiramente novo. Os homens se juntarão para tomar da vida tudo o que ela pode dar, mas visando unicamente à felicidade e à alegria neste mundo. O homem alcançará sua grandeza imbuindo-se do espírito de uma divina e titânica altivez, e surgirá o *homem-deus*. Vencendo, a cada hora, com sua vontade e ciência, uma natureza já sem limites, o homem sentirá assim e a cada hora um gozo tão elevado que este lhe substituirá todas as antigas esperanças no gozo celestial. Cada um saberá que é plenamente mortal, não tem ressurreição, e aceitará a morte com altivez e tranquilidade, como um deus. Por altivez compreenderá que não há razão para reclamar de que a vida é um instante, e amará seu irmão já sem esperar qualquer recompensa. O amor satisfará apenas um instante da vida, mas a simples consciência de sua fugacidade reforçará a chama desse amor tanto quanto ela antes se dissipava na esperança de um amor além-túmulo e infinito.” (DOSTOIÉVSKI, 2015b, p. 840)

na medida em que se refere aos homens e aos seus destinos concretos. Esta divergência básica da natureza do reflexo das duas obras de Kafka determina o fato de que nas obras que estão mais próximas do irracionalismo próprio da vanguarda, todas as relações sociais reais aparecem sob uma forma abstratamente racional, ao passo que nas obras verdadeiramente realistas essas relações aparecem através de uma representação sensível e evocadora.

Deste modo, enquanto as obras irracionalistas - em suas orientações desantropomorfizadoras - desprezam o fenômeno real e o reduz conceitualmente a uma essência, as obras verdadeiramente realistas de Kafka nos fornece, de maneira sensível, a unidade entre fenômeno (singularidade) e essência (universalidade) de modo que não necessita de mediações conceituais abstratas e superiores. Como já mostramos anteriormente, um exemplo desta síntese particular está presente nos personagens típicos da novela. Aqui se manifesta o caráter antropomorfizador, a necessária referencialidade às vivências de indivíduos singulares, ao modo como se relacionam e os seus destinos concretos e de situações reais que estão ligadas aos homens. Dessa maneira, *O processo* nos coloca em contato com experiências humanas vivas, nas quais se manifestam imediatamente as determinações essenciais das ações e dos comportamentos dos homens de um dado período histórico, determinações que, sem perderem o lastro com a sua historicidade, são suficientemente capazes e bastante significativas para representarem e iluminarem um momento essencial da autoconsciência do gênero humano. Nesse sentido, mesmo os elementos fantásticos podem ser realistas. Lembremos, por exemplo, o modo como Kafka lança mão das técnicas e estilos de vanguarda em algumas representações do mundo, sobretudo as técnicas cubistas para brincar com as dimensões dos espaços dos cartórios ou dos tribunais e com isso evidenciar o significado da insignificância dos funcionários que eram rebaixados e humilhados no próprio ambiente de trabalho; ou até mesmo o uso do expressionismo que através dele se expressa – de modo extremo, mas imediatamente evocador – a alienação dos homens, a ausência da personalidade, os destinos e situações humanas típicas que encarnam possibilidades reais na estrutura da realidade.

Compreendendo que o marxismo é forjador da categoria do realismo, vale a pena um breve resgate teórico sobre essa categoria. A tendência ao realismo a que nos referimos aqui, seja na literatura ou nas artes modernas em geral, não se confunde com a simplicidade técnica documental ou fotográfica do espelhamento da vida. Por isso, o

realismo aqui mencionado não pode admitir o mesmo significado com que muitas vezes é relacionado, a do “naturalismo”. O realismo de que aqui estamos falando não corresponde também a uma obediência normativa dos princípios de escola realista, aquela dos romances de Flaubert, por exemplo, da metade para o fim do século XIX. “As principais associações críticas do termo ‘realismo’ são com a escola dos realistas franceses”, por isso, “a palavra ‘*réalisme*’ foi usada pela primeira vez em 1835 para denotar a ‘*vérité humaine*’ de Rembrandt em oposição à ‘*idéalité poétique*’ da pintura neoclássica” (WATT, 1990, p. 12). No sentido de escola do realismo, a palavra designa uma das variedades da manifestação literária em que a observação e o caráter investigativo, de pesquisador individual do mundo, prevalece sobre a imaginação. A atitude marca a importância semântica ao problema de correspondência entre palavras e realidade. Não se refere necessariamente à realidade como resultado da representação artística, e sim a um conjunto de determinadas estratégias narrativas, técnicas de apreensão da realidade verificável. A orientação para o realismo de que falamos, e que caracteriza a evolução mais profunda e autêntica da arte, não se prende nem a um objetivo documental, fotográfico, nem tampouco a determinadas técnicas literárias. Leandro Konder define com eficácia o perfil da categoria do realismo:

Na acepção ampla que lhe dá o marxismo, o conceito de realismo abarca toda a grande arte e não se deixa encerrar em fórmulas comprometidas com quaisquer “escolas”, “correntes”, “estilos” ou “métodos” particulares. Empregado em sua máxima amplitude, o conceito de realismo serve à estética marxista para frisar na arte o seu caráter de conhecimento da essência da realidade. Com base em tal conceito, a estética marxista define, desde logo, uma posição de combate às teorias que vêem na arte acima de tudo uma atividade lúdica gratuita, a manifestação de uma subjetividade fetichizada (desligada de seu condicionamento histórico-social) ou a representação fragmentária de uma realidade epidermicamente captada. Em outros termos: definindo-se pelo realismo, a estética marxista rejeita o esteticismo, o psicologismo e o naturalismo; rejeita as atitudes idealistas, românticas e empiristas. (KONDER, 1967, p. 218-219)

Nesse sentido, o realismo está na fidelidade ao processo da vida real. Seus traços essenciais poderiam ser definidos inicialmente na tentativa de exprimir as experiências da realidade cotidiana, não a partir de um sociologismo vulgar, documental, mas, ao contrário, a partir do materialismo histórico tendo como ponto de partida o real, representando-o de maneira viva, profunda, alusiva e simbólica. Outra característica encontra-se na tentativa de apreender, junto a essa realidade, as condições concretas e objetivas em que se dá a experiência estética. Do ponto de vista da técnica literária, esse realismo não se limita a nenhum estilo em específico. Em suma, o sentido do realismo

consiste em um trato artístico da realidade viva, da experiência cotidiana, e na capacidade de captar o condicionamento da própria existência e da experiência estética.

No que diz respeito a essas questões, nenhuma teoria foi tão profunda na interpretação dessa tendência quanto as teses de Georg Lukács sobre o realismo. Sobre a estética, as ideias de Lukács tem o indispensável mérito de conduzir, com coerência e acuidade, um raciocínio onde habilmente relaciona valores e fatos, estética e sociologia da arte. Quanto à caracterização da arte moderna do século XX, contribui como poucos para a conceituação da principal vertente desse século: as vanguardas – que é, precisamente, a dimensão de experiência que contempla a si mesma.

Relembremos, porém, em breve síntese, a teoria do realismo no conjunto dos estudos de Georg Lukács. Em seu método histórico sistemático que parte do pressuposto da tipicidade que implica na “reprodução verdadeira de personagens típicos em circunstâncias típicas” (MARX e ENGELS, 1979, p. 70). Nisto reside o fato de que as forças sociais são sempre historicamente particulares, ou seja, a configuração estética está dialeticamente vinculada à representação de uma particularidade, de um *hic et nunc* (“aqui e agora”) determinado. Nesse sentido, qualquer artista, em qualquer tempo, que realize o movimento dialético dessa exigência da tipicidade, assim como as demais determinações desta relação, será realista. A arte que proceder dessa maneira, está, portanto, a serviço de um conhecimento verdadeiro do mundo. Essa arte realista parte da existência de uma realidade objetiva e a partir dela, dialeticamente, constrói uma nova realidade que nos fornece verdades sobre a realidade do homem real que vive em um determinado contexto social, com relações humanas históricas e socialmente condicionadas e que, nos limites dessas relações, sofre, luta, trabalha e sonha.

Apesar da verdade e do conhecimento do mundo serem características próprias do realismo, é necessário nos atentarmos também aos horizontes teóricos que fixam critérios objetivos e que exigem a interpretação na chave da estética marxista. Por isso, o realismo não é a aceitação de qualquer experimentação artística, ainda que ela carregue consigo um conteúdo que comunique sobre seu tempo. Com perspicácia, Leandro Konder resolve esse imbróglio:

Ser realista, em princípio, vale tanto quanto ser romântico, ser expressionista, ser clássico etc. Fischer vê nisso uma vantagem: a crítica marxista seria levada a respeitar mais a liberdade de criação do artista. Mas, a nosso ver, a legitimação teórica desta “vantagem” é precária. Para respeitarem a liberdade de criação artística, os critérios marxistas não estão obrigados a renunciar à

crítica e às suas exigências: cabe-lhes exercer honestamente o seu mister, recusando-se a dar cobertura a medidas burocrático-repressivas, recusando-se a apoiar qualquer política cultural de orientação dogmática ou imediatista, mas defendendo as ideias em que acreditam e utilizando aparelhagem conceitual mais adequada para a expressão dessas ideias. (KONDER, 1967, p. 219)

Em suma, a seu modo particular, a estética realista implica a apreensão dos nexos, determinações, contradições e antagonismos que movem a vida humana, que vão para além dos limites da superficial reprodução do concreto real naturalista; o realismo encontra-se na apreensão de uma totalidade substancial de uma situação histórica particular.

Não é preciso dizer que historicamente Josef K. não existiu realmente. Kafka utilizou-se de seus personagens para tipificar expressões de tendências historicamente determinadas: com K., de *O castelo*, por exemplo, simbolizou as dificuldades e as inúmeras derrotas dos homens nas tentativas de superação do regime feudal já decadente em face do desenvolvimento histórico em meio à eminente ruptura e independência dos países do Império austro-húngaro. O protagonista do romance expõe os resquícios da insana força conservadora que existia nas tentativas de perpetuação do antigo regime feudal. Tampouco Josef K. existiu; o que Kafka desejava exprimir com este complexo personagem é, novamente, uma tendência real: escrevendo sobre a corrupção do homem de seu tempo, sob a casca fetichizada da ruína das relações interpessoais frente aos interesses egoístas de poder e o problema moral do Tribunal trazido pela “justificação” dos meios pelos fins quando estão em jogo interesses privados, Franz Kafka expressava com a infelicidade de Josef K. o modo como se configurava as relações burguesas modernas.

Ademais, como já mencionamos anteriormente, o realismo não é incompatível com o uso dos elementos extraordinários. Como diz Coutinho (1967) sobre Hoffmann, Gógol e Kafka: “Mesmo o fantástico pode ser realista, conquanto que através dele se expressem – de um modo extremo, mas imediatamente evocador – destinos e situações humanas típicas que encarnem possibilidades existentes na estrutura da realidade” (COUTINHO, 1967, p. 110). Nesse sentido, o extraordinário em Kafka está à serviço da revelação de um mundo humano estranho ao próprio homem burguês; e nisto reside outro grande exemplo de realismo. O realismo para Lukács é a consequência, o resultado, do reflexo estético da realidade, ao qual estão associados métodos como, por exemplo, a narração e a representação fiel das ações dos homens concretos em personagens que

expressam tipicamente tendências reais de seu tempo ligadas diretamente a uma luta a favor da defesa da humanidade do homem. Para Lukács, existe uma relação indissociável e de equivalência entre o realismo e humanismo:

Ora, a *humanitas* – ou seja, o estudo apaixonado da natureza humana do homem – faz parte da essência de toda literatura e de toda arte autêntica; daí que toda boa arte e toda boa literatura sejam humanistas, não só ao estudarem apaixonadamente o homem e a verdadeira essência da sua natureza humana, mas, também, por defenderem apaixonadamente a integridade humana do homem contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram. (LUKÁCS, 1968a, p. 23)

Na estética lukacsiana fundamentada em Marx e Engels, o realismo na arte não pode, de maneira alguma, ser confundido com um panfletarismo político que visa explicitar uma opinião superficial e tendenciosa favorável a determinadas forças - ainda que progressistas - da sociedade. Ao contrário, Lukács determina que a tese subjacente à obra realista deve surgir espontaneamente da própria narrativa que está impregnada da mais profunda compreensão da autenticidade histórica, da própria conexão entre as ações e as tensões entre as forças colocadas em conflito. Lukács, em sua obra teórica *O Romance Histórico* (1937), através de suas análises da forma clássica deste gênero, tendo como referencial o escritor inglês Walter Scott⁴⁴, diz sobre essa questão:

Para ele [Walter Scott], autenticidade histórica significa a singularidade temporalmente condicionada da vida psicológica, da moral, do heroísmo, da capacidade de sacrifício, da perseverança etc. É isso que, na autenticidade histórica de Walter Scott, é importante, imperecível, e marca época na história da literatura, e não o tão falado “colorido local” das descrições, que é apenas um entre muitos recursos artísticos para figurar a questão principal e, por si só, jamais poderia despertar o espírito de uma época. Scott deixa que as grandes qualidades humanas, assim como os vícios e as limitações de seus heróis, brotem do solo histórico claramente figurado do ser. Ele nos familiariza com as peculiaridades históricas da vida psicológica de sua época não por meio da análise ou da explicação psicológica de seus conteúdos mentais, mas pela ampla figuração de seu ser, pela demonstração de como as ideias, sentimentos e modo de agir crescem a partir desse solo. (LUKÁCS, 2011, p. 69)

O fato de Scott se ver forçado, no curso da escrita ficcional, a agir contra as suas próprias simpatias de classe e preconceitos políticos, de ver a necessidade da queda de seus iguais (que não poderiam merecer melhor sorte), de ver, na própria dinâmica de seu contexto histórico, os verdadeiros homens das mudanças dos percursos históricos – essas

⁴⁴ Walter Scott é o inaugurador do gênero romance histórico. Seus princípios se dão através da ampla figuração das bases fundamentais dos acontecimentos históricos, tratando-os em suas especificidades e complexidades, dando a ver os nexos decisivos para o conhecimento da história e iluminando, por meios ficcionais, as circunstâncias da existência dos homens.

questões contemplam as características fundamentais do triunfo do mais autêntico e grandioso realismo e das maiores e melhores aspirações e características de Walter Scott. Diante disso, uma tese que fosse ideologicamente imposta à narração estaria imediatamente condenada ao fracasso, pois o desenvolvimento da obra estaria sujeito a distorções arbitrárias e a narração soaria artificial. Dessa maneira, o realismo ocorre no momento em que a apreensão do mundo, através do reflexo estético da realidade objetiva, surge conseqüentemente no decorrer da criação, a partir do próprio solo historicamente determinado, mesmo que vá contra os ideais pessoais do escritor. Marx e Engels afirmavam: “a ideia devia desprender-se por si da situação e ação, sem indicações especiais, e que o escritor não é obrigado a impor ao leitor as situações históricas futuras dos conflitos sociais expostos” (MARX e ENGELS, 1979, p. 73). O realismo, portanto, é a categoria filosófica da realidade que se impõe acima do escritor e de suas convicções e opiniões pessoais. Podemos utilizar também o exemplo de Kafka para esclarecer que o verdadeiro realismo sempre transparece independente do ponto de vista do autor. Mesmo reconhecendo-se na condição de judeu, falante da língua alemã e da média burguesia (comerciantes), Kafka e sua família tiveram uma dificuldade de aproximação com os praguenses.

Setores majoritários da população de Praga, mesmo conhecendo o alemão, encaram-no com hostilidade, pois é o idioma imposto por Viena, pelo dominador estrangeiro. Os sentimentos nacionalistas dos praguenses misturam-se, em alguns casos, com preconceito anti-semitas. Em 1897, quando Franz tinha 14 anos, as ruas de Praga servem de palco a manifestações contra Viena e contra os judeus. Franz, que fala a língua dos vienenses e pertence a uma família de judeus, sente-se isolado e frágil em face do ambiente praguense. (KONDER, 1979, p. 16)

A segregação em face do judaísmo-burguês (de língua alemã) de Kafka não foi obstáculo para que o realismo triunfasse em algumas de suas obras. Pode-se supor que a concepção materialista da história dê conta do entendimento das relações humanas e, portanto, da representação artística desse mundo. No entanto, essa suposição não deve ser vista de forma absoluta. Se *O processo* e *O castelo*, de Franz Kafka afirmam essa hipótese, existem tantas outras obras que a fazem negá-la. Kafka em algumas de suas obras mais icônicas, tal como *A construção*, escreveu a novela baseado em um formalismo cujo resultado foi um rigoroso obscurantismo elitista – bem distante da composição realista -, exatamente como estava na moda no início do século XX. Um modismo, diga-se de passagem, que imperava e exigia uma arte experimental, vanguardista na forma, antiprocessual, semelhante a um naturalismo puramente

descritivista. Ao contrário do que ocorre em *O processo*, o marxismo não foi, em tantas outras obras de Kafka, o meio para a apreensão estética das determinações sociais e históricas da realidade.

Esses casos servem para demonstrar que, mesmo em um escritor, pode não haver a correspondência imediata entre a ideologia de um autor e a arte por ele produzida. Embora Kafka tenha conhecido o sofrimento da exclusão e da solidão (somente como o povo judeu sofreu no mundo), ainda assim, jamais transformou sua dor em um espetáculo. O seu pertencimento à pequena burguesia habsburga e sua exclusão de todos os demais ciclos sociais (judeus e alemães) não foi impedimento para que fossem figuradas em algumas de suas obras as tendências históricas do Império austro-húngaro, ou, mais especificamente, o contexto da Tchecoslováquia em fase de independência política de Viena. Kafka jamais se acomodou à sua solidão, que foi sempre vivida por ele como um castigo. Como podemos observar ao longo de seus diários e no livro de Konder (1979), Kafka despendeu inúmeros esforços e tentativas para superar a solidão e o sofrimento que ela lhe acarretava, “os escritos de Kafka não deixavam margem para dúvidas: ele era um dos homens mais solitários e, ao mesmo tempo, mais desesperadamente inconformados com a solidão que já existiram.” (KONDER, 1979, p. 20).

Porém, o artista moderno das vanguardas, de maneira geral, cada vez mais, chegava ao entendimento de condições cada vez menos estimulantes à sobrevivência artística do realismo tradicional. Já no século XIX surgiram artistas que representaram em suas obras o fenômeno do declínio da experiência. Nesse sentido, a partir disso, a história da arte transformou-se em um drama incessante do esforço pela restauração de certos valores que, com o tempo, pareceram declinar com a própria experiência. Porque o mais significativo no fenômeno da experiência – aquilo que o define não apenas como acontecimento estético, mas, também, como algo de fundamental importância na perspectiva dos valores humanos – é que, ao chegar à sua decadência, a experiência parece ter convivido com a ruína de determinados padrões éticos e morais. Tal processo de declínio é simultaneamente equivalente ao processo de falseamento da própria existência humana. A perda de um certo tipo de experiência artística, nesse sentido, torna-se expressão de algo ainda mais sério: da transformação do estilo de vida e alteração do estatuto da “qualidade de vida”, pois este signo valorativo passa a estar em função da perda do autêntico, de uma perigosa redução de valores ricos, verdadeiramente qualitativos, a falsos valores do mais vesgo, frágil e anêmico mundo mercantilizado.

Ao tomar consciência da alteração fundamental sofrida pelo fenômeno estético, dando-se conta de quanto a vida moderna – com a civilização urbana e as sociedades de massa – modificou as condições de produção e consumo da arte, o artista moderno de vanguarda passou a representar-se nesse centro das movimentações de sua atualidade, ou seja, passou a representar a significação problemática das condições humanas em seu estágio mais recente: o pensamento fetichizado de sua realidade no período imperialista do capitalismo. Mas ao se dar conta desse plano da realidade, esse artista moderno, consciente ou não de seus atos, estabeleceu na estrutura de suas obras literárias uma correlação altamente reveladora entre o declínio da experiência e a inautenticidade da vida perante o progressivo fenômeno de coisificação do homem, que aos poucos aniquila, na cultura moderna, o próprio núcleo humano.

O fenômeno do declínio da experiência verdadeiramente humana já no naturalismo, indicou aos artistas de vanguarda a possibilidade de criar objetos artísticos cuja percepção e cujo consumo renunciavam às características típicas do sentimento estético regido pelas artes que primam pela experiência. No entanto, em virtude de tal correlação entre a decadência da experiência e a perda do sentido autêntico e qualitativo da existência, para Kafka não bastou servir-se dessa nova arte desprovida de ação, de experiência; mas, foi necessário recuperar, em determinada medida, a qualidade da riqueza de valores humanos. Assim, Kafka conseguiu transcender a literatura de vanguarda, pois ao superar a nostalgia do período das autênticas experiências humanas, não apenas no nível dos temas, mas, sobretudo, no estilo, algumas de suas obras, aquelas que possuem uma tendência mais aguçada para o realismo, conseguiram inspirar a ideia de revigorar a função artística em meio a uma tendência chave do início do século XX, dotando-a do poder de recapturar o sentido qualitativo e positivo da vida sem, para isso, necessariamente precisar recorrer à antiga modalidade estética. Em suma, o período da vanguarda histórica é marcado por uma tendência que expressava os impasses da modernidade e com isso a perda das autênticas experiências. Kafka, porém, entendeu e aceitou essa perda sem admitir, contudo, uma correlata alteração dos valores humanos autênticos por falsos comportamentos e padrões reificados.

Já nos referimos ao caráter antropomorfizador do humanismo implícito no reflexo estético da realidade em *O processo*, isto é, o fato de a autenticidade dessa obra representar uma realidade que se refere ao homem real. Este humanismo da novela se concretiza na afirmação de que Kafka como um escritor realista tomou uma posição em

face da realidade que representava, e no conteúdo essencial de sua novela, como já deixamos bastante claro em nossas análises anteriores, Josef K., enquanto personagem, também toma posição em face da realidade que lhe aparece, nesse sentido é um personagem essencialmente partidário.

Esse caráter partidário-humanista de *O processo* consiste no fato de que, enquanto produto artístico é, ao mesmo tempo, descobrimento do núcleo humano e crítica da vida. Ou seja, Josef K. toma posição na medida em que resiste se render à culpa que desconhece e denuncia, com os meios que lhe são próprios, todas as formas de fragmentação, humilhação, de limitação da vida privada e de alienação da práxis modificadora do homem. Esta resistência à alienação, que está presente na dispensa do advogado, na recusa das falsas absolvições e da confissão de culpa ao sacerdote, é o que denomino aqui como a capacidade desfetichizadora dessa obra de arte. Isso porque faz parte da própria essência do reflexo estético: a jornada de Josef K. é a evocação sensível do destino de homens típicos vivendo em circunstâncias típicas – nesse caso, as especificidades da pós-cisão do Império Austro-húngaro, a Áustria consolidando-se em sua etapa monopolista do capitalismo, ao mesmo tempo em que todo o continente era assolado e ameaçado pelos ideais fascistas (que mais tarde, pós 1933, na Alemanha evoluiu para o nazismo).

O grande mérito de *O processo*, talvez esteja no fato de que, enquanto obra de arte, ela não se reduz apenas às ideias abstratas dos propósitos e contradições do tribunal, como também, a partir da representação de algumas realidade alienadas e imediatas acaba superando, nas nuances das contradições e dos antagonismos, a própria superfície empírica e reificada do real, desconstruindo a imediaticidade empírica como se mostrava e apreendendo os sentidos reais por trás dessa manipulação – as pinturas dos quadros do tribunal é flagrante nessa desmistificação. Neste duplo movimento da conformação da particularidade, a obra realiza – independente das intenções subjetivas de Franz Kafka – uma dupla desfetichização: mostra, por um lado, que as ideias subjetivas e abstratas só existem realmente como momentos da ação ou dos interesses dos homens, e, por outro lado, relaciona os fatos empíricos da realidade objetiva - aparentemente reificados - às determinações histórico-sociais as quais estes homens estão submetidos, revelando assim a realidade da obra como um mundo próprio da humanidade. Transformando qualquer transcendência superior em uma percepção inevitavelmente mundana: “[...] não há dúvida de que por trás de todas as manifestações deste tribunal [...] se encontra uma grande

organização. [...] E que sentido tem essa grande organização, meus senhores? Consiste em prender pessoas inocentes e mover contra elas processos absurdos” (KAFKA, 1997c, p.61). Ainda, dissolve a aparência ontológica da alienação e da reificação nas relações recíprocas dos homens vivendo em sociedade; Block não é ontologicamente aquele ser desprezível e alienado em seu processo, mas se mantém nessa condição a partir da manutenção da sua relação com o advogado Huld, que o humilha, subjuga e amedronta.

Por outro lado, figurando as determinações dessa realidade, Kafka acaba revelando o núcleo da vida que está encoberto e deformado por uma falsa concreticidade fetichizada, *O processo* indica uma atitude essencial da vida humana: a resistência (ainda que ora cômica, mas nesse contexto sempre trágica) que Josef K. conduz contra as formas de alienação vigentes (o processo judicial, os funcionários do tribunal, os advogados, Leni, Titorelli, o sacerdote). Assim, a tendência desfetichizadora para qual chamo atenção aparece como expressão artística da crítica da vida, da revelação do núcleo humano. A figuração de Josef K. como tipo concreto, de múltiplas determinações, é uma exigência do reflexo estético do mundo; já que na narrativa a sociedade alienada do capitalismo tende objetivamente, a todo momento, a exigir a rendição do protagonista e conseqüentemente destruir essa unidade central. Kafka, na tentativa realista de figurar artisticamente a essência do real só poderia, inevitavelmente, ser levado a se opor à alienação e, portanto, ao próprio modelo capitalista de manipulação da vida. Ou seja, Josef K. surge como o fio condutor que descobre e dá forma às tendências possíveis que se opõe à fragmentação da verdade, à alienação, à perda de seu núcleo, e ainda sugere a possibilidade de enfrentamento desse sistema – a movimentação em oposição à resignação e a união entre os homens em oposição à luta individual. A descoberta do núcleo humano e a crítica da vida são dois momentos de um mesmo processo desalienador da novela.

Na medida em que a luta contra a fetichização e a alienação é uma constante histórica na literatura, sujeita naturalmente a variações, o sentimento humanista – a defesa do núcleo humano e do mundo humano – pode ser revivido permanentemente, em suas mais variadas formas. Portanto, não é irrelevante insistir sobre o fato de que essa defesa da *humanitas* (essência humana do homem), em *O processo*, encarna-se concretamente, e por isso pode ser evocada sensivelmente, na presença de figuras humanas e de destinos nos quais se expressam – sob sua forma específica – a luta de Josef K. contra a alienação.

Na contramão da literatura de “identificação”, descritivista, do naturalismo e de algumas obras de vanguarda, Kafka organizou uma narrativa baseada, como se sabe, em um aguçado senso crítico das verdadeiras razões do que se passa no mundo. Penetrou, com seu olhar sensível, as mazelas e os dramas da sociedade em que vivia, e com isso, enxergou deformações que nos anos seguintes viriam a imperar de maneira mais direta no mundo. Daí surge o caráter profético a que tantas vezes é remetida algumas de suas obras.

Ele [Kafka] soube ver no burocrata disciplinado e desumanizado da acanhada monarquia dos Habsburgos, em potencial, os carrascos militarizados do Terceiro Reich de Hitler. *Na Colônia Penal* – novela escrita em 1914 e publicada em 1919 – pode passar, em alguns de seus aspectos, por uma prefiguração do que veio a ocorrer depois de 1933, quando o nazismo subiu ao poder. Podemos considerá-la, mesmo, uma obra profética. (KONDER, 1979, p. 113)

À primeira vista, Kafka parece tentar estabelecer um distanciamento para com a realidade. Isso ocorre, precisamente, pela aparente ausência da razão, em um mundo que se mostra, inicialmente, como absurdo. O mundo está esvaziado de um sentido interno para aqueles que o vive. Os problemas absolutos (a metamorfose em inseto, o enigmático e impenetrável castelo ou o processo incompreensível) não afetam apenas os protagonistas de suas narrativas, mas também seus familiares e demais personagens que convivem em seu entorno. Nessa relação da falsa consciência do homem com o mundo sem sentido prático, os personagens de Kafka assumem a solenidade da experiência. O mundo torna-se o palco em que se desenrola a própria vida; é um contexto interior da individualidade do sujeito, um cenário material, objetivamente construído, que revela a alienação radical de qualquer prática humana que nele se pretenda. Isso, no entanto, era apenas uma das formas da transcendência estética; uma das vias de evitar o trato direto, a proximidade do objeto artístico. Essa aparente distância da realidade funciona como uma medida de apreensão da própria realidade; com isso, Kafka capta com precisão a matéria objetiva do real. Sua narrativa, permeada de discussões críticas de valores, recusa-se a agir em uma dimensão estritamente mítica, fantástica, mas, ao contrário, pulsa da realidade mais presente, diária e trivial. O que Kafka persegue entre todas as coisas é a significação de seu cotidiano, alimentado na narrativa de motivos e problemas de seu presente histórico.

Não basta, porém, apontar esses princípios estilísticos para definir uma orientação geral sobre a arte de vanguarda. Uma simples “fidelidade” ao cotidiano não

pode servir à caracterização profunda da arte no século XX. Como é perceptível nas obras de Franz Kafka, existe junto ao cotidiano outra característica não menos essencial, que é a tomada de consciência do problema. Certamente, ao longo da história da literatura, a apresentação da realidade cotidiana poucas vezes se deu sem uma perspectiva de problematização. E mesmo na vanguarda, quase nunca essas obras se limitaram a oferecer uma imagem ingênua do mundo; uma visão despreocupada da existência. Nesse sentido, a arte moderna, de maneira geral, é essencialmente crítica. Contudo, a crítica alcançada por algumas das obras de vanguarda não parece estar assentada em valores sólidos, repousada na certeza de ideias – e isso é que a distingue de outras expressões críticas, como foi o caso da arte realista no século XVIII e XIX -, mas no tratamento triste do grotesco, na fatalidade, por natureza insegura do significado e valor da própria existência. Essa preocupação crítica permite compreender melhor onde reside o problema do sentido do declínio da experiência, ou seja, como o sentimento da decadência de certos modos de experiência estética e como a paralela esterilização ética e moral da nova sociedade capitalista, acarretou a reformulação daqueles antigos modelos artísticos. Nenhuma outra evolução particular mostra com tanta exatidão e força esse processo esterilizador quanto a história da evolução dos gêneros literários (o romance naturalista mais especificamente) e a vanguarda histórica.

Contudo, do ponto de vista estritamente sociológico, o princípio entre os romances do século XIX, como por exemplo, *O Vermelho e o Negro* ou *Ilusões Perdidas* estão muito distantes das obras de vanguarda do século XX. Da exaltação da jornada do indivíduo problemático em sua realidade rumo ao autoconhecimento, passa-se à sua aniquilação; da conquista desse autoconhecimento como sentido vital da imanência da vida, própria dos romances do século XIX, passa-se à complexa, incompreensível e onipotente burocracia moderna. Do ponto de vista dos valores humanos, porém, chamo atenção para a estreita ligação entre os principais representantes do realismo do século XIX e Franz Kafka: seus personagens divergem, de maneira geral, em seus comportamentos, mas se identificam na preocupação do verdadeiro significado positivo da vida, dos valores qualitativos que correspondem à defesa da dignidade humana. De todo modo, a grande questão da linha de problemas presentes na vanguarda, que se confunde também com a história do gênero romance, não são os indivíduos envolvidos no absurdo, e, no entanto, ainda assim, persistentes contra ele, como é o caso de Gregor Samsa, o agrimensur K., de *O castelo* ou Josef K., mas a questão está em um humanismo

mediano, manco, que normalmente não luta por “valores”, já não enfrenta o mundo, mas antes o aceita de maneira resignada. Nesse sentido, *Ulisses*, obra de James Joyce, representa um importante exemplo de ruptura da tradição romanesca realista. José Guilherme Merquior sublinha:

Ulisses não passa de uma “imensa natureza morta”, um painel dominado pelo senso da morte e por uma concepção mecanicista, inorgânica e despiritualizada da existência; Joyce, de um autor imaturo, incapaz de criar personagens vivos, sendo apenas um hábil artífice: fora daí, um “embalsamado”. (MERQUIOR, 1965, p. 11)

No entanto, essa ruptura completa com a antiga tradição não corresponde necessariamente à síntese de toda uma expressão artística. Ainda que Joyce tenha rompido totalmente com os grandes romances de Stendhal e Balzac, sua ficção serviu apenas como ponto de partida da poética de vanguarda. Kafka, por outro lado, junto com Proust, compõe um sentido um tanto mais amplo que, inclusive, ultrapassa a arte vanguardista. Lançando alguma luz sobre a significação profunda dessa ruptura podemos, em consequência, revelar a natureza das forças que regem a atitude das vanguardas.

Contra essa tendência de Joyce, ao exibir um mundo parcialmente mecânico e alienado preenchido por personagens sem uma autêntica expressão, Kafka partiu de uma disposição fortemente irônica para realizar sua crítica do mundo. O “pequeno burguês” Gregor Samsa, caixeiro viajante, foi apenas a primeira vítima dessa ironia; mas Josef K., funcionário de um banco, com seu obstinado repúdio e protesto ante as burocracias do Tribunal e as prisões da sociedade, é igualmente atingido pelo riso melancólico de Kafka, que lança mão do ridículo como modelo de representação artística da desumanidade do mundo burguês. Ainda que ao conferir a Josef K., muitas vezes, a dimensão da ironia, este personagem, em sua atitude básica, é um revoltado do mundo – em síntese, um rebelde capaz de protestar até contra si mesmo, porém, no essencial, é alguém que vive da rejeição e da negação, mas que, em lugar de compreender e se adequar ao mundo, resolve opor-se a ele.

Contudo, certamente o significado de *O processo* não se reduz ao protesto. Na figura de Josef K., ao lado de suas ridículas limitações, existem dados de profunda humanidade. A obra não se resume à censura ou à negatividade de seus processos; mas há nela uma enorme capacidade de apreender a vida em seus aspectos mais complexos e contraditórios. Seja na história de Gregor Samsa ou na de Josef K., no percurso de suas

vidas, não é só a sátira de sua época que se contém; ciente dela, certas faces da natureza humana se revelam, em seu caráter de condição universal das ações e paixões do homem, em qualquer tempo ou lugar. Josef K. encontra na sociedade algumas verdades fundamentais sobre si e sobre os outros. No episódio intitulado “O comerciante Block”, quando finalmente se deparam o revoltado e o homem médio, compreendemos como foi possível a Kafka, traçando a mediocridade da existência de seu protagonista, representar neste encontro, sem recuar dos típicos comportamentos ridículos e de seus aspectos absolutamente repugnantes, a sobrevivência dos valores morais que habita em qualquer ser humano. Dessa maneira, Josef K. pôde encontrar a possibilidade de admitir as contingências em torno de seu processo e as dificuldades do encargo de viver.

A história de Josef K. nos inquieta. Sua mediocridade talvez não comova, no entanto, sua solidão certamente nos perturba. A fragilidade dos elos de ligação entre ele e os valores humanos não deixa de incomodar-nos; e este miserável suscita preocupações muito sérias para que nós fiquemos indiferentes em relação a sua pessoa. É que, se a atitude de Kafka foi cômica, a nossa impressão tenderá antes ao grotesco, a um riso desesperado e melancólico, com um fundo trágico. O mundo que Josef K. estava sendo levado a aceitar sem consideração crítica, é, apesar de neutralizado em seus valores, inquietante, pelo próprio fato de exibir essa neutralização.

O tema da “aceitação” do mundo como significado essencial de *O processo* representa os limites da busca de valores autênticos da vanguarda histórica e que a história do gênero romance tanto se alimentara. No entanto, a atitude de protesto de Josef K. reorienta os trilhos da narrativa da novela em um sentido oposto à resignada aceitação de Block ou até mesmo à figura neutralizadora de Leni (que tenta impedir a ação), reascendendo a flama do espírito e do comportamento ativo do herói: pesquisador ético, militante da negação e do protesto e explorador do mundo. As obras das vanguardas, aquelas mais extremas que se aproximam mais de Joyce do que de Kafka, nutrem-se da morte da essência do romance, ou seja, da ruína da narração dos problemas do mundo. Porém, o entendimento crítico que estamos dando à literatura de Kafka em uma reorientação no sentido do realismo, inclui necessariamente a dimensão problemática: trata-se de exprimir o problema do mundo através do real-cotidiano.

Os críticos marxistas, certamente, não foram os únicos a constatar a dimensão da crise ideológica burguesa na literatura. Essa noção há muito tempo já fazia parte da própria literatura burguesa. De fato, se nos dedicarmos ao trabalho de estudar a evolução

da literatura burguesa do século passado, veremos que suas próprias bases são frequentemente postas em questão. E não é por acaso que no ponto de partida dessa evolução encontra-se a literatura naturalista que futuramente culminará na maior expressão dessa crise: a literatura de vanguarda.

A literatura de vanguarda torna-se a expressão mais grave da crise ideológica burguesa, pois sua evolução chega àquilo que se denomina, e Lukács reforça, a uma literatura apologética da concepção do mundo do fascismo. Seria aliás fácil constatar inúmeras obras em que a resistência que lhe opõe praticamente não existe, ou seja, numerosas são as obras da vanguarda histórica nas quais o fascismo beneficiou-se, mesmo que indiretamente, de uma falta de resistência nos amplos meios artísticos burgueses. O fato da crise é, portanto, assunto indiscutível. Sua compreensão enquanto fenômeno e seu estudo crítico, por si só, constituem uma tarefa bem complexa, tanto no plano histórico como do ponto de vista filosófico. Por isso, podemos colocar a questão: o que haveria de especificamente novo na literatura de vanguarda? Como Kafka pode significar uma ruptura da tendência estética do período imperialista? Essa ruptura, é na verdade algo radicalmente novo e no que consistiria essa novidade?

Kafka não pode ser compreendido e criticado senão à luz das leis fundamentais da sociedade em que viveu, portanto, da sociedade capitalista. Essa crise se traduz na modernidade pela procura de suas fontes no passado. É possível, por exemplo, seguir a influência de Walter Scott até Balzac e, através deste, com desvios, até Gustav Flaubert. Thomas Mann, por seu lado remonta até Kafka, enquanto que, de acordo com o irracionalismo alemão, é em Franz Kafka que se tem um desvio na literatura de vanguarda. Nessa retrospectiva de fontes diferentes, manifestam-se ainda uma vez os sinais da crise no plano histórico. Essa crise exprime uma aflição profunda: a literatura teria perdido seu caminho.

O que há de novo então na literatura do período imperialista? No seu conjunto, essa literatura seria o reflexo, no plano artístico, do pensamento do imperialismo, isto é, do estágio mais avançado do capitalismo. Contudo, como podemos ver já desde o naturalismo, é de interesse vital para a burguesia não reconhecer os aspectos fundamentalmente contraditórios de seus próprios pensamentos. Por isso, quanto mais essas contradições do capitalismo são postas como algo profundo, mais nítido são as causas da crise do pensamento burguês e a relação entre a ideologia burguesa e a evolução e percepção da realidade social em movimento. Esse problema, contudo, não consiste

exclusivamente de uma contradição do pensamento burguês e a realidade social do imperialismo. Há ainda uma outra contradição, que está entre a evolução objetiva da sociedade e a superfície da percepção dessa realidade social: o fetichismo. É ele, especificamente, que explica como determinados autores do século XX nos deram uma representação completamente falseada da realidade social.

Na sociedade capitalista, o fetichismo é inerente a todas as manifestações ideológicas. Isto quer dizer, sumariamente, que as relações humanas, que se mantêm na maior parte dos casos, por intermédio de objetos, aparecem, para esses observadores enganados pela miragem superficial da realidade social, como coisas; as relações entre os seres humanos aparecem, portanto, sob o aspecto de uma coisa, de um fetiche. (LUKÁCS, 1979, p. 28)

Essa contradição constitui naturalmente um problema constante não só para o pensamento burguês, como também para a literatura de vanguarda. Isso pois, o fetichismo é característica fundamental da produção capitalista - Marx utiliza o exemplo da mercadoria como expressão mais clara dessa alienação. A mercadoria na sociedade capitalista acaba por dissimular as relações humanas e as torna incompreensíveis. Podemos perceber isso claramente em *O processo* quando Block descreve seus advogados (e não propriamente o serviço ofertado) como mercadorias que lhe podem ajudar a conseguir vencer seu processo. É esta relação, em última análise, que explica o fato de que na narrativa está encoberto sob a aparência de coisa reificada a relação entre indivíduos subjacente ao produto. É ainda esta relação que explica o grau a que chegou a mercantilização da vida, com todas as suas consequências inumanas a ponto de a força de trabalho ser desvinculada da personalidade dos trabalhadores e reduzida à condição de uma coisa. A consciência alienada dissimula o fato de que o caráter de mercadoria do produto do trabalho humano é apenas a expressão de determinadas relações entre os homens, e as relações humanas passam a tomar o aspecto de coisas, de qualidades objetivas de objetos, ou seja, os advogados passam a se tornar mercadorias. Nesse sentido, Kafka nos revela como a evolução do capitalismo no estágio imperialista intensifica o fetichismo, pois, do fato da dominação do capital, os fenômenos a partir dos quais seria possível descobrir a reificação das relações humanas, mostram-se, na verdade, cada vez menos acessíveis à reflexão dos homens. Outro exemplo encontramos representado em *A metamorfose*, o parasitismo próprio ao estágio imperialista só intensifica a evolução do capitalismo, uma vez que a sociedade nesse momento se apresenta ao pensamento burguês como uma concentração de mercadorias em que as relações são feitas ao nível de objetos.

Inúmeros foram os pensadores que enxergaram na literatura de vanguarda, em meio ao período imperialista, um reflexo exato, no plano artístico, do abandono do compromisso social. Considerada uma literatura que renunciou à missão de oferecer as respostas e os questionamentos fundamentais do espírito do homem. No plano da crítica literária, Gunter Anders resgata uma crítica que caracterizou a literatura de vanguarda como um agnosticismo tímido, o qual pretendia que nada podemos saber da essência verdadeira do mundo e da realidade e que este conhecimento não teria nenhuma utilidade transformadora. Se antes, a filosofia burguesa clássica dá origem à expressão mais elevada da concepção de mundo humanista, isto é, da revolta burguesa contra a sociedade feudal em declínio, tentando estabelecer princípios de um movimento progressivo e libertador, assistimos após 1848 a democracia burguesa se desfazer continuamente, em todas as suas esferas culturais. Lukács diz:

O desenvolvimento tumultuoso da produção capitalista em toda a Europa Ocidental e Central forma o pano de fundo econômico desta corrupção da democracia. O capitalismo continua sua ascensão, aparentemente ilimitada, desembaraçado de todo problema. (LUKÁCS, 1979, p. 33)

Nesse sentido, as jornadas revolucionárias de 1848 atestaram que a burguesia perdeu seu lugar à frente do progresso social. No plano cultural, o papel da literatura, segundo esse agnosticismo, limitou-se a obscurecer os conhecimentos científicos para que as ciências naturais e sociais não ofertassem os nexos necessários que poderiam questionar ou até mesmo desacreditar o regime burguês capitalista. Nesse mesmo sentido, o agnosticismo enfraquece as possibilidades de descobertas e contribui para a manutenção dos dogmas sociais. Em suma, essa literatura, nesse momento, renuncia à sua antiga missão social: interrompe sua expressão ideológica dos grandes interesses históricos da burguesia e abandona o exame de conjuntura. A literatura torna-se ferramenta necessária para assegurar a estabilidade de um compromisso com as forças da reação. No interior desse contexto cultural, a inteligência burguesa pôde elaborar suas doutrinas ideológicas com toda liberdade.⁴⁵

A literatura de vanguarda, em decorrência de todas as características do estágio imperialista do capitalismo, vai conquistando certa independência ideológica, isto é,

⁴⁵ É necessário, contudo, abrir um parêntese: somente essa função, que assumiu a face de um determinismo social, não é suficiente para a definição totalizadora da forma e do objeto da literatura que viria a ser de vanguarda, mas representa e manifesta-se pela criação de uma segurança da ideologia em acordo com os interesses burgueses e se encontra delimitado por esses mesmos interesses. Essa característica do determinismo social toma sua forma extrema no fascismo.

partindo de sua própria condição particular, os escritores burgueses passaram a exprimir artisticamente suas próprias questões particulares de uma maneira mais concreta e mais consciente que no período anterior do naturalismo. Esses escritores, em sua maioria, não mais colocaram as grandes questões historicamente universais da burguesia em sua fase ascendente, mas limitaram a expressão artística a uma reflexão que dá continuidade aos interesses defensivos da burguesia, ou seja, o combate ofensivo da burguesia contra os resquícios do feudalismo se encerra e sucede-se uma defensiva contra o proletariado ascendente; semelhante à tendência que tem início no fim do século XIX.

Diante disso é fácil perceber que os fundamentos burgueses persistiram, sem ter sofrido alguma crítica mais severa. Ademais, a camada social que se tornou detentora dessa nova filosofia, passa a reconhecer cada vez menos as contradições da estrutura econômica da sociedade burguesa e se mostra, também, aparentemente, cada vez menos propensa a representá-la enquanto problema filosófico; “esse afastamento das questões sociais, dos problemas da economia e da vida política, coincide objetivamente com as exigências de classe da burguesia imperialista e que é, ao mesmo tempo, a consequência necessária da oposição social da “intelligentsia” desse período.” (LUKÁCS, 1979, p. 38). O tom das críticas do mundo passa a estar a serviço da cultura e da moral individual, ou seja, dos interesses que dizem respeito diretamente aos intelectuais enquanto camada social. Contudo, a “independência” dessa literatura de vanguarda e sua atitude ainda que crítica, tendem a degeneração, isto pois, não são as perspectivas utópicas que faltam, visando à transformação das bases da sociedade, mas o problema reside no fato de a compreensão da base social e econômica do capitalismo continua a ser respeitada, como é o exemplo de, apesar de Kafka criticar duramente os sintomas culturais da divisão alienada do trabalho, sua crítica nunca considera a menor transformação efetiva da organização social.

Ao mesmo tempo em que se alcançava essa “evolução” na esfera cultural burguesa, no curso da qual as questões propriamente ideológicas ganharam terreno, as relações entre a filosofia e a literatura sofreram uma transformação profunda. As limitações obscurantistas do período naturalista estavam destinadas a desvalorizar o materialismo. A orientação em um sentido mais positivista conduziu uma grande parte dos escritores a uma nova explicação da sociedade, cujo conteúdo ideológico e moral foi diametralmente oposto ao do materialismo histórico. No estágio imperialista do capitalismo, a banalização do conhecimento torna-se essencialmente uma medida a

serviço da ideologia reacionária. Ainda que no decorrer do período anterior – em que os princípios burgueses limitavam-se à defensiva contra o proletariado - do ponto de vista do conhecimento, no século XX, as bases continuam as mesmas. Ainda assim, a ideologia burguesa do período imperialista não deixa de representar um impulso para a frente em consideração ao século XIX, isso porque essa mudança se caracteriza pela tendência ao objetivismo e o surgimento de uma falsa objetividade; o surgimento da intuição como instrumento novo de uma nova explicação da sociedade, e, por fim, a retomada mais direta das questões ideológicas.

Todas essas questões correspondem às necessidades particulares dessa fase da evolução social. Elas correspondem especificamente aos sintomas da crise da sociedade capitalista e conseqüentemente da literatura realista. No entanto, contrariando a “inteligência” da vanguarda, Kafka soube observar no pretense equilíbrio das condições sociais que tinham toda a aparência de segurança e estabilidade de uma prosperidade econômica e política, as deformações da sociedade que lhe permitiu abordar os problemas objetivos de sua época, isto é, representar a realidade de modo “especializado” com a “alta administração” das “autoridades superiores”, revelando o abalo das bases sociais, a despeito de toda uma falsa estabilidade, de uma falsa realidade objetiva. A vanguarda de Kafka, nesse momento, se propõe preservar a integridade do homem isolado, diante da fragmentação criada pela divisão alienada do trabalho; resgatando à luz do materialismo, tal qual os clássicos do século XIX, as contradições produzidas pela cultura do capitalismo agora em sua evolução imperialista. Nesse sentido, a literatura vanguardista de Franz Kafka referencia, em determinada medida, a filosofia burguesa clássica, aquela anterior a 1848, que deu lugar ao nascimento e ao desenvolvimento de uma ideologia colocada sob os parâmetros do progresso.

Se no fim do século XIX, período que de maneira geral exigiu um imenso compromisso social, cujo naturalismo desviou-se com covardia de toda questão ideológica, julgando inútil e anticientífico as grandes conquistas ideológicas dos romances realistas, no século XX nos deparamos com uma nova crise: a literatura passa a aspirar à resignação e ao reconforto de uma nova ideologia. No entanto, o existencialismo carrega, inerente a si, um paradoxo: como o homem pode conformar-se resignadamente diante do niilismo de Nietzsche ou do pessimismo ontológico de Heidegger? Isso ocorre, pois, estas filosofias apresentam-se sob um aspecto que nega a historicidade, colocando o destino do homem do período imperialista, como um destino

ontologicamente inerente a todos os homens em geral. O reconforto reside, portanto, precisamente nessa própria fatalidade (basta lembrarmos a obra *Ser e Tempo* de Martin Heidegger, quando o escritor evoca os termos vida autêntica e o ser-para-a-morte). Algumas das obras de Kafka certamente foram precursoras desse pessimismo existencial filosófico de Heidegger. Tais obras indicam uma existência voltada sobre si mesma, anulando a vida pública, isolada de toda forma de comunidade e cujo equilíbrio reside precisamente em um completo pessimismo e respeito do mundo exterior. A novela *A construção*, de Kafka, é um exemplo imediato dessa compreensão do mundo. Para Lukács, essa tendência corresponde a uma finalidade de enfatizar e reanimar o espírito burguês diante da crise, evitando que haja um outro valor que se volte contra as bases da sociedade capitalista e os homens se levantem contra a dinâmica imperialista.

Assim, a luta contra o socialismo torna-se, cada vez mais, a questão ideológica subjacente à literatura de vanguarda do século XX. Um embate filosófico que se dá contra o materialismo e contra a dialética. No plano estético, essa tendência significa muitas vezes a completa eliminação de toda consideração das estruturas econômicas e sociais. No entanto, não se trata também de realizar uma apologia grosseira à sociedade capitalista, como o fizeram os escritores do século passado. A crítica da cultura capitalista torna-se, ao contrário, muitas vezes o tema central da literatura de vanguarda. À proporção que a crise da ideologia burguesa se prolonga, surge a concepção de um desvio ideológico que não consegue defender o capitalismo nem o socialismo como filosofias que correspondem às verdadeiras questões fundamentais da humanidade. Nessa concepção, o existencialismo que surge em meio à crise, parece compreender o fato de que o sistema capitalista, tal como existe, é um caminho que está condenado a guiar o homem à sua própria tragédia. Porém, o existencialismo, tal como se mostra, não parecia estar imbuído de uma missão que criticasse e redefinisse diretamente os privilégios do idealismo burguês, mas estava, antes, muito mais engajado em impedir que a burguesia, naquele momento, em decorrência da crise, encontrasse no socialismo uma perspectiva que oferecesse uma solução aos seus problemas. Precisamente por esse caráter indireto, Lukács não deixa de considerar o existencialismo como uma ideologia apologética do capitalismo.

O desenvolvimento do existencialismo, e de suas conseqüentes filosofias antiprogressistas, constitui o grande resultado do impasse da literatura de vanguarda contra o realismo. A filosofia burguesa, por não conseguir produzir argumentos

relevantes contra a concepção socialista do progresso, é obrigada a combatê-la no domínio artístico. Isso porque na filosofia do período imperialista a construção do espírito, o mito, opõe-se diretamente ao conhecimento realista. Nesse sentido, a intenção do mito, inicialmente, é dissimular e tornar obscuras as consequências sociais do método materialista dialético, ou seja, nessa fase imperialista, o mito já não está mais em função do próprio conhecimento do mundo, mas torna-se uma atitude que encara a realidade a partir de uma essência superior que é incompreensível e inacessível ao conhecimento da ciência. A literatura de vanguarda, portanto, em função dessa ideologia dos mitos, acaba sugerindo uma concepção do mundo que corresponde igualmente à própria filosofia imperialista, isto é, um mundo em que as ciências naturais e sociais são incapazes de oferecer uma visão de conjunto. A filosofia do estágio imperialista mantém, de um lado, a teoria do conhecimento fundamentada em um agnosticismo, mas, por outro, a presença e a função desse agnosticismo reverbera na literatura criando uma nova apreensão da realidade através de um falso objetivismo.

A literatura de vanguarda, portanto, de maneira geral, lança mão de um instrumento novo de conhecimento do mundo e atribui à intuição, à ideia irrefletida, um lugar central na sua representação objetiva. Essa percepção ganha lugar, antes de mais nada, porque os escritores abandonaram o formalismo do conhecimento próprio do naturalismo. Nessas condições, o objeto dessa literatura, a finalidade ideológica que se propõe atingir, se mostrará sempre como uma realidade de essência superior e qualitativamente diferente da teoria materialista, cujo pensamento é capaz de refletir o mundo exterior real.

Como não pensar nos constantes temas da alienação e perseguição, que apesar de presentes nas obras de Kafka, têm sido superestimados por alguns críticos? Gilles Deleuze e Félix Guattari (2017), por exemplo, argumentam que as obras de Kafka se mantêm em uma cautela subversiva e divertida sobre o tratamento das futilidades das lutas dos seus personagens, onde não há necessariamente questões propriamente históricas, mas procura mostrar como as pessoas tendem a inventar problemas. Nesse sentido a teoria do conhecimento irracionalista ganha grande dimensão, pois as “realidades” apreensíveis pela intuição são completamente de natureza arbitrária e incontroláveis.

Esse agnosticismo relativista, esse ceticismo a respeito de tudo, conduz em linha reta ao mito da filosofia atual [século XX], cujo valor central é o anti-

racionalismo, e até o irracionalismo ou, em todo caso, a aceitação de métodos e realidades supra-rationais. (LUKÁCS, 1979, p. 55)

Analisando criticamente os objetos propriamente ditos da vanguarda literária, Lukács observa a fundo os laços estreitos que atualizam certos pontos da filosofia burguesa pós 1848. Em sua tese, essa nova arte, antidialética, portanto desprovida de compreensão profunda e verdadeira da história, engana-se em sua representação estética da realidade ao fazer dos destinos dos homens uma “lei invariável”, ou um “destino eterno”.

É aqui que encontramos o elemento mais importante da ideologia irracionalista: transformar, mistificando-a, a condição do homem do capitalismo imperialista em uma condição humana geral e universal. O cumprimento dessa tarefa exige um desdobramento do método. Tudo que é social, racional e conforme às leis da evolução será declarado inumano e inimigo da personalidade. A personalidade será declarada anti-racional e irracional por sua própria natureza. (LUKÁCS, 1979, p. 57)

A tomada de direção a este fenômeno está marcada e acelerada pelo fato de que o capitalismo, em especial o imperialismo, aniquila ou pelo menos restringe de uma maneira extrema toda possibilidade de liberdade necessária ao desenvolvimento da personalidade. Kafka explica essa situação a partir da ordem social, dos níveis burocráticos da sociedade administrada e da perspectiva econômica do capitalismo. Enquanto em *O processo*, por exemplo, encontramos como resultado da jornada de Josef K. uma indicação de uma nova sociedade - em que a união entre os homens seria o único caminho possível para vencer o processo -, em *A construção*, por outro lado, o retorno do indivíduo sobre si mesmo encontra-se facilitado pelo fetichismo rígido que reina na sociedade capitalista. Nesse sentido, Kafka utiliza-se de um “racionalismo” desfigurado do mundo fetichizado do capitalismo para denunciar com sua crítica mordaz o irracionalismo “superior” de uma existência puramente individualista.

Todavia, a orientação irrealista da vanguarda nem sempre toma a forma de uma violentação da realidade. Roland Barthes, em seus *Ensaio Críticos* (1977), defende a tese de que o valor de uma obra literária está na força com que ela permite uma multiplicidade de interpretações. Kafka, certamente, assume essa grandeza na medida em que suas obras autorizam múltiplas leituras e interpretações: a marxista, a psicanalítica, a religiosa. Nesse sentido, apesar de o método dialético aparentar não ter lugar na filosofia do período imperialista, sobretudo, em uma chave muito específica das produções artísticas da época,

Kafka não se detém simplesmente na irracionalidade que se manifesta das contradições do real. Apoiado na questão colocada, realiza sua crítica a partir de duas condições muito distintas: de um lado a razão desumana de uma “realidade incompreensível” e “superior” do Tribunal – que só é acessível à intuição - (que permanece na novela como uma contradição), e, de outro, a fuga de seu protagonista da realidade reificada.

Em *O processo*, as ciências tornam-se especializadas, consequência principal da divisão capitalista do trabalho. Na sociedade em que vive Josef K., os conhecimentos, principalmente as ciências sociais e jurídicas, estão, com efeito, rigorosamente separadas umas das outras. Cada uma delas possui seu próprio método formalista, baseado em categorias não dialéticas do entendimento. Eis porque certas correlações que qualquer funcionário do tribunal poderia perfeitamente bem tratar, ainda que dependente de seu domínio, são consideradas para outros funcionários do Tribunal senão como um dado completamente incerto e desconhecido. Kafka toca rigorosamente na questão do problema do direito: problema que a sociologia conclui que as origens de todas as legislações constituem para os homens “um grande mistério”. Kafka, portanto, expõe a nu as contradições fundamentais, encontradas pelas especializações oriundas da divisão capitalista do trabalho, devido sua metodologia antidialética. Podemos pressupor que foi unicamente na mitificação das relações irracionais que a síntese foi capaz de oferecer um conteúdo e uma crítica nova a seu tempo. É ainda por essa razão que, no plano estético, somente através do método materialista dialético, conseguimos dar conta de perceber o desenvolvimento de uma resistência ativa contra o fascismo. Certamente, o humanismo de revolta de Kafka é antifascista. Em sua genuína novela *O processo*, Kafka levantou mais uma vez seu protesto contra certos fatos do fascismo, ainda que, não tenha, contudo, oposto objetivamente aos mitos arbitrários e à pretensa ideologia do fascismo uma ideologia objetivamente progressista e eficaz. Nesse sentido, podemos mesmo dizer que, em relação ao realismo clássico do século XIX, a literatura moderna de Franz Kafka representa, sob alguns aspectos, um recuo considerável.

No plano social, a única semelhança de Kafka para o existencialismo é que: o existencialismo levantou também seu protesto contra o fascismo. No entanto, o protesto do existencialismo não alcança a totalidade do conjunto de coisas da crise. Kafka partiu, ideologicamente e metodologicamente, do mesmo plano que seus adversários. No entanto, é possível perceber o materialismo dialético que acende a chama da vida real nos problemas novos do mundo, que se descobria no início do século XX. Diante disso, como

assegurar que as leituras de Kafka se valem, umas pelas outras, quando há algumas que são manifestamente mais ricas, mais reveladoras e mais abrangentes? Como equiparar, por exemplo, a leitura biográfica em tantos pontos forçada de Max Brod e a penetrante análise marxista de Carlos Nelson Coutinho? Tratemos, porém, com mais cautela essa tendência de multissignificações. É evidente que toda grande literatura carrega inerente a si vários entendimentos, contudo, esta característica não permite necessariamente afirmar que todas essas interpretações tenham a mesma profundidade, nem que alguns não “incluam” os outros em um movimento dialético de síntese e de gradação.

Evidentemente existe uma inegável tendência dogmática nas críticas estruturalistas ligadas aos interesses estéticos da vanguarda histórica. Na crítica formalista é bem mais comum. Contudo, há uma autêntica crítica mais ponderada que soube enxergar em alguma vanguarda o valor do conhecimento sob o signo da novidade. Vejamos um pouco o que ocorre no processo de Josef K. Sem dúvidas, trata-se de uma experiência regulada, milimetricamente calculada e disposta de maneira a realizar um objetivo preestabelecido; os movimentos dos cartórios, dos funcionários, dos seguranças, dos advogados, dos juízes, dos espectadores, todos tendem à punição de Josef K. No entanto, nada seria mais falso do que caracterizar o próprio protagonista por “mecânico” – como o fez Roberto Schwarz. A própria ansiedade e angústia de Josef K. demonstram que, se bem haja um objetivo determinado pelo Tribunal, sua concretização irá depender de seus próprios esforços, suscetíveis de frustrá-lo. A atividade que intervém entre as ações e os obstáculos, entre o previsto e o emergente, é exclusivamente, na obra, o próprio trabalho humano, a ação. O exemplo se torna ainda mais edificante se compararmos o caso de Josef K. com o de Block: aqui sim, precisamente pela ausência da mediação da ação, tudo parece mais mecânico do que nunca. Para Block, seu processo é o mesmo que estar em um jogo de azar, uma roleta russa: perder ou ganhar o processo será sempre algo externo à sua consciência; inautêntico, pois em nada envolve uma ação direta da personagem. No entanto, a mobilização dessa categoria típica da ação requer um ambiente filosófico onde não domine o falso dilema do completo isolamento, da marginalização do indivíduo ou o ingresso no “sistema”. Nesse sentido, Kafka, em determinada medida, é incapaz de superar essencialmente esses extremos aparentemente opostos.

Porém, a vanguarda de Franz Kafka soube responder ao irrealismo sem retornar ao endurecimento das formas. Empregando as novas técnicas de vanguarda, Kafka soube apresentar o mundo cotidiano apreendido em sua sorte de múltiplas determinações e

significados reais, até mesmo em sua banalidade, mecanização e impessoalidade do homem perdido em suas alienações. Era o meio estimulante que Kafka encontrou em oposição às vanguardas alienadas. A crise da ideologia burguesa ainda perdura. No momento, ninguém poderá prever quanto tempo a sociedade capitalista pode ainda durar e se em algum momento o socialismo tomará seu lugar. Mas nada indicava que a burguesia, ainda no início do século XX, seria incapaz de criar uma ideologia autônoma, universal e relativamente progressista: entre o histórico experimentalismo, em *O processo* existe relações suficientes para definir e combater as consciências problemáticas da realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o percurso da pesquisa aqui apresentada fica evidente que nossa proposta foi a de trabalhar, de uma maneira geral, com as obras do escritor tcheco Franz Kafka, em especial a obra *O processo*, observando como uma parcela de sua crítica a lê, principalmente, o teórico húngaro Georg Lukács, em sua obra *Realismo Crítico Hoje* (1969) e Carlos Nelson Coutinho (2005). Por conta do conjunto crítico selecionado, o diálogo proposto por nós exigiu mais do que encontrar pontos de contato entre as críticas. Tratava-se de tomar posição acerca de alguns aspectos constitutivos dessa interação, aceitando ou propondo uma nova visada de determinados posicionamentos críticos sobre a literatura kafkiana, em especial sobre a obra *O processo*. Estamos falando, por exemplo, da crítica lukacsiana que vincula as obras de Kafka a um movimento irracionalista do século XX que é marcado fortemente por uma perspectiva apologética do capitalismo. Nesse espaço de discussão, trouxemos à luz algumas outras correntes críticas para, então, mostrar como *O processo*, pode ser entendido como uma expressão artística que, apesar de estar localizada no interior de um movimento estético que pouco consegue iluminar as contradições do momento histórico, consegue se isolar dentro da vanguarda e assumir em si mesmo a possibilidade de uma categoria filosófica que consegue captar e narrar a própria vida, desmistificando as ideologias decadentes e anti-humanas próprias do período capitalista, isto é, revelando uma capacidade de realismo tão verdadeiro quanto a vida.

Para tanto, percorremos um caminho a contrapelo de outros importantes estudos sobre a obra de Kafka, tais como de Schwarz (1981), Günter Anders (1993) e Anatol Rosenfeld (2015). No que tange a essa decisão, é importante pontuar que não se trata de uma decisão aleatória e pautada por uma necessidade de tomar partido de uma ou outra corrente teórica e crítica. Antes, foi percebido por Carlos Nelson Coutinho (1969) que a análise de Lukács sobre o escritor tcheco comporta certas problemáticas. O maior desses problemas, para o crítico marxista brasileiro, é, sem dúvida, o de uma atitude demasiadamente conservadora em face da arte de vanguarda. Em sua chave de leitura, Coutinho argumenta que a caracterização da vanguarda por Lukács é menos precisa que

sua caracterização sobre o realismo. Nesse sentido, o filósofo húngaro é levado a rejeitar Franz Kafka, em nome da sua repulsa ao aparecimento das técnicas experimentalistas de montagem da vanguarda, descaracterizando totalmente algumas obras que, embora sejam problemáticas em alguma medida, não deixam de carregar novas possibilidades para o desenvolvimento e o avanço do realismo enquanto categoria filosófica. Leandro Konder foi outro importante crítico marxista que soube reconhecer um conservadorismo na crítica lukacsiana, ele diz:

Outra manifestação de conservadorismo potencial nas posições de Lukács pode ser encontrada, a nosso ver, na análise de Kafka feita pelo crítico há cerca de dez anos, quando ele considerava a obra de Kafka fundamentalmente comprometida com a decadência e propunha para o escritor (burguês) de nosso tempo o seguinte dilema: ou Franz Kafka ou Thomas Mann (quer dizer: ou uma literatura decadente “artisticamente interessante” mas limitada e de uma só dimensão, ou uma literatura realista crítica, legítima continuadora dos mestres do século passado [XIX]). (KONDER, 1967, p. 230)

Portanto, ao longo deste trabalho em que escrevemos sobre Kafka, tivemos a oportunidade de, seguindo a indicação já proposta por Coutinho (2005), partir da própria teoria do realismo de Georg Lukács para discordar de suas formulações sobre Franz Kafka. Nossa interpretação da obra *O processo* não pretende, de forma alguma, se passar como absoluta ou totalizadora. Há, certamente, inúmeras outras questões de vital importância que podem ser abordadas e discutidas sobre as obras de Kafka. Por ora, enumero algumas outras questões que em algum outro momento podem ser mais bem desenvolvidas e que ainda continuam a merecer nossa atenção. Restrinjo-me à área da estética e da crítica literária. Em primeiro lugar, assinalo a necessidade de um maior desenvolvimento da questão do gênero literário como forma fundamental em Kafka ligada às novas formas de alienação. Há realmente uma necessidade de se compreender a produção de Kafka, como um conjunto, ligada à forma novela. A necessidade de um maior desdobramento da questão da Perspectiva em *O processo*. Em *Realismo Crítico Hoje*, Lukács é enfático ao ressaltar que a literatura de vanguarda deixa de lado a questão da perspectiva nas obras de arte. Acredito que essa é uma questão que se desdobraria em uma outra dissertação. E, por fim, urge a necessidade de uma maior investigação sobre o grotesco, a questão do elemento fantástico e o realismo fantástico em *O processo*. Penso que aqui pode estar uma importante e relevante chave de leitura para uma outra compreensão do realismo de Franz Kafka.

Contudo, como é próprio do ensaio, o que pretendemos aqui é apenas um esboço, uma tentativa de colocar em discussão algumas polêmicas e problemas mais pontuais que consideramos necessários, nesse momento, à obra de Kafka, pois, graças aos apontamentos críticos de Konder em 1967 e, sobretudo os de Coutinho em 1969, sentimos hoje mais fortalecidos em uma convicção da necessidade de reavaliar as obras de Kafka em relação ao que foi exposto por Lukács em 1957. Ademais, o próprio filósofo em 1963 se encarregou de fortalecer esta convicção quando, em sua obra *Estética*, abriu um breve espaço para uma nota em que não caracterizava Kafka como um vanguardista, mas associava-o, agora, na condição de um escritor realista tal como foi Swift.

Diante dessas hipóteses, procuramos dar continuidade aos estudos de Coutinho desvelando a obra literária *O processo*, até onde é possível. Portanto, metodologicamente as posições teóricas de Lukács sobre a estética literária apresentam inúmeras vantagens. Para o que foi abordado nos capítulos II e III as vantagens da teoria lukacsiana podem ser percebidas na caracterização da especificidade do conhecimento artístico e nas exigências racionalistas da obra literária em face dos novos conteúdos históricos. No que se refere à especificidade do conhecimento artístico, vimos que *O processo* não se reduz, nas suas possibilidades de maior alcance, a um valor estilístico meramente interessante, próprio das vanguardas. Assim, a obra de Kafka carrega consigo essencialmente a captação da essência das experiências de uma condição histórica particular da humanidade e permite à consciência uma assimilação desta própria experiência. Por outro lado, no que se refere às exigências racionalistas, Lukács sustenta um critério de categorias necessárias ao combate da confusão e dos equívocos irracionalistas.

Ainda que Coutinho e Konder tenham, em determinada medida, rejeitado o “conservadorismo” lukacsiano, os críticos marxistas não deixaram de reconhecer a legitimidade de suas exigências em face das novas expressões artísticas. Nesse sentido, para a efetiva assimilação e reconhecimento da vanguarda, isto é, desse novo que aparece no início do século XX, é preciso que ele não seja encarado em termos irracionalistas e, portanto, fetichizado. Para que *O processo* possa, de alguma forma, enriquecer a nossa consciência sobre o mundo foi necessário determinar-lhe os aspectos essenciais e não somente atribuir valor à novidade estilística com que ele vem entrelaçado. Somente assim foi possível enxergar Kafka à luz do realismo, isto é, que fosse possível enxergar nesse novo um lugar realmente significativo onde ele está de fato surgindo.

Com sua experiência, com sua aguda sensibilidade, Georg Lukács se questionou, em *Realismo Crítico Hoje*, se com a vanguarda literária do início do século XX haveria ainda possibilidade para a literatura realista. A indagação é ótima e a dúvida é procedente. Amparados pelos estudos críticos de alguns pensadores, sobretudo de Carlos Nelson Coutinho (2005), acabamos de discorrer sobre um prosador em cuja obra em destaque a atenção dada à dinâmica e às contradições da realidade social se manifestou sensivelmente em um particular e específico realismo. Esse realismo, porém, tal como o encontramos nos romances do século XIX, dificilmente poderia ser encontrado na maioria das obras literárias da vanguarda do século XX. E, sem dúvidas, é impossível de encontrá-lo, à mesma maneira, em Franz Kafka. Qual seria, portanto, o sentido de termos incluído o importante escritor tcheco no mesmo movimento estético que participa Balzac, em um ensaio sobre o realismo?

Recordemos, então, o conceito de realismo. Georg Lukács, no conjunto de seu pensamento, dizia que toda grande arte é realista. E o que seria esta grande arte, afinal? Aquela que alcança um nível superior de recriação, isto é, aquela arte que penetra na verdadeira essência da natureza humana do homem, mas que também insurge contra as tendências que a atacam, comprometendo-se, assim, a defender a integridade do homem ao mesmo tempo em que expressa uma contribuição relativamente universal ao conhecimento da própria humanidade. É o que o filósofo húngaro constata, por exemplo, na leitura de *Dom Quixote*, das peças de Shakespeare, nos romances de Balzac, Stendhal, Dostoiévski, Thomas Mann; e de tantos outros escritores e obras literárias. Cada uma das obras desses escritores mencionados remete, cada uma à sua maneira, a uma realidade diferente. Nesse sentido, essas obras, determinadas por uma realidade histórica particular, repleta de especificidades, expressam determinada realidade humana como uma totalidade que é revelada em sua essência. Dessa maneira, em toda grande arte há um movimento universalizador que está presente na percepção da realidade histórica e também na expressão artística daquilo que foi percebido.

No entanto, a determinação dessa essência da realidade é sempre percebida como um movimento ambivalente: simultaneamente universal e singular. Por essa razão, a essência do real, na grande arte de Lukács, remete sempre a um ser social amplo, que só pode ser esteticamente evocado através dos princípios do humanismo. Vimos como em algumas das melhores narrativas de Franz Kafka, principalmente em *O processo*, o realismo assume características por assim dizer relativamente clássicas, uma vez que as

representações de seus personagens e o movimento de Josef K. remetem aos movimentos próprios das sociedades da região boêmia da Áustria e Alemanha pós-cisão do Império Austro-húngaro, com a ascensão do capitalismo monopolista, e os momentos mais marcantes dessa narrativa combinam interesse, criatividade e verossimilhança.

Se há, portanto, realismo em *O processo* de Franz Kafka, o sentido do conceito não pode ser o mesmo do conceito clássico que encontramos no século XIX. Qual poderia ser então considerada a essência da captação da realidade na narrativa de Kafka? Uma resposta possível a esse pergunta, que é uma possibilidade explorada nesta dissertação, seria a de que o escritor percebe em ampla extensão e com alguma profundidade a crise do pensamento individualista-revoltoso. Parte daí para um nível de coletividade que está na possibilidade de Josef K. se perceber em uma sociedade em que as ações dos homens não podem se encerrar nas limitações da alienação.

Excluída a opção revolucionária-socialista (que jamais foi cogitada), Kafka perseverou na postura revoltada, insubmissa, que lhe servia de plataforma para a rebeldia solitária de Josef K. O mundo à volta de Kafka sofreu os horrores da Primeira Grande Guerra e a ressaca desse momento terrível da história humana indicava que o mundo se preparava para os horrores ainda maiores da Segunda Guerra Mundial. Paralelamente a isto estava o crescimento da indústria cultural e processava-se, cada vez mais, a mercantilização da vida. Na literatura de vanguarda que surgia verificava-se um discurso elaborado, mas esvaziado de valores éticos, o relativismo das filosofias existenciais levava à superficialidade e o oportunismo do capitalismo intensificava a hipocrisia entre as relações sociais. Esse era o quadro que Franz Kafka via. Por essa razão, pode-se dizer que a essência da realidade de suas narrativas talvez seja, afinal, efetivamente, a crise ética, que ao longo do século XX assumiu proporções gigantescas, culminando na maior crise da ideologia burguesa: o fascismo e o nazismo.

É possível dizer que uma unidade do conjunto das narrativas de Kafka se deva ao pessimismo radical do próprio período histórico, à recusa de alimentar qualquer esperança em qualquer iniciativa. Contudo, por mais contraditório que pareça, é justamente a partir da existência de indivíduos desesperançados que Kafka evoca a função da esperança. Lembremos, por exemplo, que foi precisamente quando Josef K. assistiu à desesperança e a humilhação de Block que ele cultivou uma esperança: se o processo pudesse, de alguma forma, ser resolvido, ele precisava abrir mão dessas forças anti-humanas.

Kafka de alguma maneira percebeu que a literatura não podia se limitar à constatação da gravidade da crise ética que ocorria entre os indivíduos. A realidade verdadeiramente humana estava invertida; sua representação artística, para Kafka, necessitava de uma completa inversão. O escritor tcheco, independentemente das suas intenções pessoais, investiu contra a ordem e a desordem do mundo administrado. Declarando o mundo com uma aura de irrealidade, ele captava e exprimia negativamente a essência da sua realidade manipulada. Apesar de não haver nenhum registro, carta ou diário, que comprove que Kafka tenha lido Dostoiévski em algum momento, o escritor tcheco parece ter aprendido e internalizado a máxima presente em *Memórias do subsolo*: o descontentamento é uma das maiores expressões de humanidade, em outras palavras: ser descontente é ser homem.

O processo, afinal, talvez tenha um caráter humanista às avessas, talvez tenha posto o realismo de cabeça para baixo, renovando-o. Uma coisa, porém, é certa: se para Lukács toda grande arte é realista, então a novela de Kafka é realista. Porque não há como negar: a novela de Franz Kafka é grande arte. Esta assertiva é, porém, uma situação contraditória. Kafka não pode ser realista no sentido que Lukács costumava atribuir ao termo tendo em vista os romances do século XIX. Mas sendo grande arte, pelas próprias razões de Lukács que descrevemos no início desse fechamento, a novela de Kafka não deixa de ser realista.

Ao longo desta dissertação, procuramos apontar para alguns elementos de continuidade e descompasso que atravessam a obra kafkiana e que acabam por relativizar a tendência de parte da crítica de perceber momentos mais ou menos claros e bem definidos. Ao mesmo tempo, procuramos enfatizar as tensões, as ambivalências e as contradições que também perfazem toda a produção de Kafka e abrem uma dimensão dessa produção que, como vimos, alguns dos mais importantes críticos brasileiros marxistas apontaram e reconheceram, ainda que não tenha sido aquelas que mais prosperaram na fortuna crítica do escritor tcheco.

A poética do século XX pode preservar, com inegável proveito, a força de numerosos conceitos e categorias filosóficas do marxista Georg Lukács. O segundo e terceiro capítulo da dissertação, dedicado a levantar e discutir algumas questões que estão em torno do conceito de realismo, resgata ideias de outros críticos importantes, mas presta uma atenção especial às concepções de Lukács. Em todo caso, a bibliografia lukacsiana

foi decisiva para a fatura deste trabalho e precisa ser sempre aproveitada com certo cuidado.

As obras literárias de vanguarda com inspirações minimamente marxistas, no século XX, vão se defrontar certamente com situações bastante complicadas no terreno teórico e com desafios críticos bastante duros. Exigências próprias das esferas político-culturais tornam aconselháveis a necessidade de uma flexibilidade teórica maior do que aquela que encontramos ao longo do século XIX. Convém advertir, entretanto, que essa flexibilidade não significa necessariamente um abandono absoluto dos conceitos ou concessões múltiplas que levariam a crítica a inconsistências. Pode-se, contudo, ser mais tolerante em relação a muita coisa, entender as divergências e evitar “punições”, tais como Lukács fez a Kafka em 1957.

Mantendo-nos no interior das estruturas da novela, centradas sobre a jornada de Josef K., chegamos à conclusão que Kafka é um realista crítico da vida, um dos maiores realistas críticos na literatura de vanguarda. Seu aparente pessimismo que também se desdobra em um relativo otimismo problemático, que compreende a fatalidade da condição de seus personagens como um dos seus momentos dialéticos, é um dos componentes fundamentais de seu humanismo, de sua visão do mundo literária que é o máximo de consciência possível de seu presente histórico. É esta visão do mundo que permite a Kafka representar os conflitos humanos típicos de uma sociedade duplamente contraditória, não só pela contradição entre o feudalismo ultrapassado do Império Austro-húngaro e o capitalismo moderno, como também pelas novas contradições internas que o capitalismo traz necessariamente consigo. Daí a força de seu realismo e a grandeza de sua arte.

REFERÊNCIAS FINAIS

- ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. In: _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1998, p. 239 - 270.
- ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- BARTHES, Roland. *Ensaaios Críticos*. Trad. António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Editora Edições 70, 1977.
- BASTOS, Hermenegildo. Lukács leitor de Proust e Kafka, segundo Carlos Nelson Coutinho. In: ROSA, Daniele dos Santos (Org.). *O realismo e sua atualidade: Literatura e modernidade periférica*. São Paulo: Outras Expressões, 2018, p. 9 – 44.
- BENJAMIN, Walter. *Kafka*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Hiena Editora, 1987.
- BOTTMANN, Denise. Kafka no Brasil: 1946 – 1979, *Tradterm*, v. 24, 26 páginas, Dezembro/2014.
- BRECHT, Bertolt. O debate sobre o expressionismo. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo, 2º ed. Editora Unesp, 2016, p. 291 – 293.
- CARLI, Ranieri. *A estética de Gyorgy Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012.
- CARONE, Modesto. Posfácio – A mais célebre novela de Kafka. In: KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a, p. 89 – 94.
- _____. Posfácio – Um dos maiores romances do século. In: KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b, p. 317 – 329.
- _____. Posfácio - Histórias de um mestre no fim da vida. In: KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 109 – 114.
- _____. *Lições de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COTRIM, Ana Aguiar. *O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação*. 2009. 391f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

_____. Introdução. In: LUKÁCS, Georg. *Realismo Crítico Hoje*. Brasília – Distrito Federal: Coordenada Editora de Brasília, 1969, p. 7 – 20.

_____. Kafka: pressupostos históricos e reposição estética. In: _____ et al. *Temas de ciências humanas*. São Paulo, nº2, Grijalbo, 1977, p. 15-56.

_____. *Lukács, Proust e Kafka: Literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *O estruturalismo e a miséria da razão*. São Paulo: Expressão Popular, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. 1º ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Os Irmãos Karamázov*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, vol. 1, 2015a.

_____. *Os Irmãos Karamázov*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, vol. 2, 2015b.

FREDERICO, Celso. *Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica*. Natal: Editora UFRN, 2005

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo – Parte I*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 15º ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005a.

_____. *Ser e Tempo – Parte II*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 15º ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005b.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.

_____. *Carta ao pai*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

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

_____. *O veredicto e Na colônia penal*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.

_____. *Um artista da fome e A construção*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.

_____. *Diários*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Itatiaia, 2000a.

_____. *O castelo*. Trad. Modesto Carone. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.

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

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *Kafka: vida e obra*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *As artes da palavra: Elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. *Introdução ao fascismo*. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LÖWY, Michael. Um Marx insólito. Trad. Maria Orlanda Pinassi e Daniela Jinkings. In: MARX, Karl. *Sobre o suicídio*. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 13 – 21.

LUKÁCS, Georg. *Estética I: La peculiaridad de lo estetico*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona – México, D. F. vol. 2. 1966.

_____. *Ensaio sobre literatura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a.

_____. *Introdução a uma Estética Marxista: sobre a categoria da particularidade*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968b.

_____. *Realismo crítico hoje*. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília – Distrito Federal: Coordenada Editora de Brasília, 1969.

_____. *Realistas alemanes del siglo XIX*. Trad. Jacobo Uñoz. Barcelona: Grijalbo, 1970.

_____. *Existencialismo ou Marxismo*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2º ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. 3º ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018a.

_____. *Para uma ontologia do ser social I*. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Mario Duayer e Nélio Schneider. 2º ed. São Paulo: Boitempo, 2018b.

MARX, Karl. *O Capital – Crítica da Economia Política Vol. 1*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

_____. *Manuscritos Econômicos-Filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. 1º ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Sobre o suicídio*. Trad. Rubens Enderle e Francisco Fontanella. São Paulo: Boitempo, 2006.

_____. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. Trad. Olinto Beckerman. São Paulo: Global, 1979.

_____. *A ideologia alemã*. Trad. Luciano Cavini Martonaro, Nélio Schneider e Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2007.

MERQUIOR, José Guilherme. As contradições da Vanguarda. *Cadernos brasileiros*, VII N°5, pág. 03 – 20, 1965.

NETO, Bruno Andrade de Sampaio. *Ideologia e Absurdo na obra de Kafka*. 2017. 206f. Tese (Doutorado) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia.

NETTO, José Paulo. Depois do Modernismo – contribuição à análise sociológica da herança cultural na literatura brasileira contemporânea. In: COUTINHO, Carlos Nelson et al. *Realismo e antirrealismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974, p. 105 – 138.

_____. *Capitalismo e reificação*. São Paulo: Ciências Humanas, 1981.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e kafkianos. In: _____. *Texto / Contexto I*. 5° ed. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 225 – 262.

SCHWARZ, Roberto. Uma barata é uma barata é uma barata. In: _____. *A sereia e o desconfiado: Ensaios Críticos*. 2° ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 59 – 72.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro – Apresentação e crítica dos principais Manifestos Vanguardistas*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

VEDDA, Miguel. Introducción. In: KAFKA, Franz. *El proceso*. Trad. Miguel Vedda. Buenos Aires: Colihue, 2005.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZOLA, Émile. *Germinal*. Trad. Francisco Bittencourt. São Paulo: Martin Claret, 2007.