

Edson Roberto de Oliveira da Silva

**Um capítulo da história da estética marxista no Brasil: debate
sobre Franz Kafka (1960-1980)**

**Assis - SP
2022**

Edson Roberto de Oliveira da Silva

**Um capítulo da história da estética marxista no Brasil: debate
sobre Franz Kafka (1960-1980)**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestrado Acadêmico em História (Linha de Pesquisa: Historiografia e história da cultura).
Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Orientador: Prof. Dr. Hélio Rebelo Cardoso Jr.

Co-orientador: Prof. Dr. Miguel Angel Vedda.

**Assis - SP
2022**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

S586c Silva, Edson Roberto de Oliveira da
Um capítulo da história da estética marxista no Brasil:
debate sobre Franz Kafka (1960-1980) / Edson Roberto de
Oliveira da Silva. Assis, 2022.
205 f.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Prof. Dr. Hélio Rebello Cardoso Junior
Coorientador: Prof. Dr. Miguel Angel Vedda

1. Kafka, Franz, 1883-1924. 2. Schwarz, Roberto, 1938-
3. Estética marxista. I. Título.

CDD 335.4

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE Mestrado DE EDSON ROBERTO DE OLIVEIRA DA SILVA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 22 dias do mês de março do ano de 2022, às 09:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE Mestrado de EDSON ROBERTO DE OLIVEIRA DA SILVA, intitulada **Um capítulo da história da estética marxista no Brasil: debate sobre Franz Kafka (1960-1980)**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. HELIO REBELLO CARDOSO JÚNIOR (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de História / UNESP/FCL-Assis, Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS (Participação Virtual) do(a) Departamento de Estudos linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis, Prof. Dr. FRANCISCO CABRAL ALAMBERT JUNIOR (Participação Virtual) do(a) Departamento de História / USP/FFLCH-São Paulo. Após a exposição pelo mestrando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Observação: A Banca declara que a dissertação é uma importante contribuição ao estudo da relação entre história, literatura e crítica literária no Brasil. Recomenda-se a publicação.



Prof. Dr. HELIO REBELLO CARDOSO JÚNIOR

*Ao meu pai, Edson, que me ensinou a embrutecer.
À minha mãe, Lucia, que me ensinou a tratar com Amor qualquer ser humano.
À minha irmã, Diandra, que me ensinou a ter um posicionamento firme.
Em memória de meu orientador, Carlos Eduardo Jordão Machado (Cadu), que me ensinou a ter
determinação e coragem.
E, por fim, em memória de minha avó, Gonçalina Moreira, que me ensinou a nunca perder a ternura.*

Agradecimentos

Não acredito que a História seja feita dentro do campus da universidade, acredito que a História é feita dentro da realidade cotidiana, onde a riqueza das contradições está presente em toda a sua efetividade. O que nós, cientistas, fazemos é organizar os fenômenos que se apresentam no tempo e no espaço e mostrar a suas razões de ser. Desta forma, o que nós escrevemos é a história, isso mesmo, com “h” minúsculo, pois a História é, na sua efetividade real, um processo rico e infundável do *vir-a-ser*. Mesmo o melhor cientista, ao escrever a história, não consegue capturar totalmente a riqueza da realidade Histórica. O papel do cientista é trazer em seus resultados de pesquisa o maior nível de aproximação daquela realidade. Não estou aqui para menosprezar o historiador, mas sim mostrar que seu papel é fundamental, pois, para uns, seu compromisso científico é com a verdade, direcionando-a para a emancipação humana. Fazer a ciência da História é uma tarefa necessária do ontem, do hoje e do amanhã. Aqui peço licença para citar Marx, que concebia a teoria já como ciência e também via a História como a única e autentica ciência, “a arma da crítica não pode, é claro, substituir a crítica da arma, *o poder material tem de ser derrubado pelo poder material, mas a teoria também se torna força material quando se apodera das massas*. A teoria é capaz de se apoderar das massas tão logo *Ad hominem*, e demonstra *ad hominem* tão logo se torna radical. Ser radical é agarrar a coisa pela raiz” (MARX, 2013, p. 157). O pesquisador é um ser humano que tem necessariamente de atender suas necessidades mais basilares, biológicas e psíquicas. Fazer ciência não é uma mera atividade do ócio, a pesquisa científica é um trabalho, e como todo trabalho, no sistema capitalista, tem que ser remunerado. O presente Trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001. Deixo aqui meu agradecimento, sem esse financiamento esta pesquisa não se realizaria da forma necessária.

Agradeço a todos os funcionários da FCL UNESP Assis, principalmente os que sempre atenderam as minhas “necessidades do estomago”, falo aqui dos funcionários do Restaurante Universitário, vulgo RU. Também agradeço a todos os Professores que passaram por minha vida e que foram determinantes para a minha formação, não acadêmica, mas sim humana. Aos que sempre tive afinidades teóricas e ideológicas, agradeço, aos que sempre tive discordâncias nesses âmbitos, agradeço em dobro, pois esses me fizeram enraizar ainda mais meus posicionamentos perante a História do

passado e do presente, no sentido de transformar a História para o futuro. Agradeço, especialmente, aos meus orientadores, à explosão de Carlos Eduardo Jordão Machado, à paciência infindável de Hélio Rebello Cardoso Jr, e a Miguel Angel Vedda pelos comentários valiosos no início desse trabalho.

Não posso deixar de agradecer ao meus Companheiros de Republica. Gustavo Rodrigues Viera dos Santos, Lucas Alexandre Andreto, Giuseppe Gimenez Marassi, Igor Henrique Lenhaverde, Dimas Caetano do Nascimento e os demais que passaram pela Rep. Companheiros. A amizade de vocês foi necessária, em momentos bons e ruins estávamos juntos. Companheiros que, para mim, constituíram-se como uma família de verdade, não a do padrão patriarcal. Agradeço à Thaís Magalhães, pelas visitas e conversas na Rep. Agradeço ao Companheiro Marcelo de Gois Barbosa, que com seus agradecimentos em sua dissertação, me inspirou a escrever essas linhas. Agradeço à Maria Luiza da Silva Torres, que no início dessa jornada me deu apoio, lendo os rascunhos, corrigindo meus erros e, o mais importante, acreditando no meu potencial. Também quero agradecer à Iara Andrade, que foi minha psicóloga por um pouco mais de dois anos, sem ela este trabalho não seria realizado da forma que está agora. Agradeço ao Professor Derivaldo dos Santos e ao Grupo de Estudo da *Grande Estética 1* de Lukács, sem esse grupo minha energia não se revigoraria. Por meio do Grupo sobre a *Estética 1* também se estabeleceu a amizade que tenho hoje com Lenha Diógenes e com Rogério Rufino de Oliveira, aos quais quero agradecer pelas conversas e discussões via redes sociais.

Mesmo não estando presentes em carne, quero agradecer aos meus grandes mestres, que em *espíritos* permanecem vivos: Immanuel Kant, com quem aprendi a superar a covardia e a preguiça; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, com quem aprendi que o medo de errar é o medo da verdade; Karl Marx, com quem aprendi que a primeira necessidade a ser atendida é a do estomago; Friedrich Engels, com quem aprendi a ser fiel aos ideais do proletariado; Vladimir Ilich Lenin, que me ensinou que a *práxis* Histórica é o critério da verdade; György Lukács, com quem aprendi que não existe ideologia e nem filosofia inocentes.

Agradeço à minha irmã Diandra Oliveira e à minha sobrinha Maria Eduarda da Silva, com quem aprendo a ser mais humano e paciente a cada dia. Agradeço à minha família, a quem dedico este trabalho.

Não poderia deixar de agradecer a todos os proletários do mundo, que, mesmo separados, são unidos enquanto classe e que, enquanto classe revolucionaria, carregam,

em si, a esperança que nasce do fogo de Prometeu. Gostaria de agradecer ao partido, pois tomei partido em ficar ao lado dessa classe e a olhar o mundo por meio de sua visão, pois tomando o partido do proletariado “sei que não acabo em mim mesmo” (Neruda). Guardei estas últimas linhas de meus agradecimentos ao proletariado, pois é sempre das últimas linhas que nascem as primeiras de uma nova história. Deixo aqui a pergunta que não nos escapa, em relação à História, *que horas são?*

Itapira, 22 de dezembro de 2021.

*Ismênia diz a Antígona:
Estás correndo atrás do impossível.*

*Responde Antígona:
Pois seja.
Na última fronteira do possível,
Tombarei.*

(Antígona de Sófocles)

SILVA, Edson R. O. **Um capítulo da história da estética marxista no Brasil: debate sobre Franz Kafka (1960-1980)**. (Mestrado Acadêmico em História). – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, 2022.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo tratar do debate nacional sobre a literatura kafkiana entre o período de 1960-1980. Esse debate figurou um capítulo da história da estética marxista no Brasil, pois trouxe novas categorias para se pensar a arte e a literatura como um produto humano servindo para o conhecimento da realidade histórico-social. Com os acontecimentos culturais e políticos da década de 1960 a popularização da literatura kafkiana ficou marcada por trazer conteúdos históricos-estéticos que colaboravam para pensar e esclarecer os fenômenos da alienação e reificação da realidade brasileira. Sua literatura chamou atenção de filósofos e críticos literários marxistas. Roberto Schwarz, foi o primeiro marxista a tratar e publicar um ensaio sobre a literatura kafkiana. Debatendo com o filósofo Günther Anders, defendeu a literatura de Kafka como um “conto de fadas de sinal trocado” e, seu caminho técnico criativo, como ponto de partida “anti-realista”. Leandro Konder, mostrando a ligação da vida cotidiana e realidade histórica de Kafka com sua produção literária, utilizou a obras de Kafka para dar substancialidade estética para o fenômeno da alienação; e entrou em debate com György Lukács defendendo Kafka como um escritor realista que figurou, de maneira artística, o mundo reificado do imperialismo-monopolista. Carlos Nelson Coutinho buscou defender a literatura kafkiana como realismo fantástico, tratando Kafka como um novelista e, em debate com Lukács, também defendeu Kafka como um escritor realista, crítico do mundo reificado. Os debates, travados por Schwarz, Konder e Coutinho sobre a literatura kafkiana, contribuíram para formar um capítulo da história estética marxista no Brasil.

Palavras chaves: Kafka; Schwarz; Konder; Coutinho; Estética marxista

SILVA, Edson R. O. 2020. (Masters in History). **A chapter in the history of Marxist aesthetics in Brazil: debate on Franz Kafka (1960-1980)**. São Paulo State University, Sciences and Languages School, Campus of Assis, 2020.

ABSTRACT

This research aims to address the national debate on Kafkaesque literature between the period 1960-1980. This debate represented a chapter in the history of Marxist aesthetics in Brazil, as it brought new categories to think about art and literature as a human product serving to understand the historical-social reality. With the cultural and political events of the 1960s, the popularization of Kafka's literature was marked by bringing historical-aesthetic content that collaborated to think and clarify the phenomena of alienation and reification of the Brazilian reality. His literature caught the attention of Marxist philosophers and literary critics. Roberto Schwarz, was the first Marxist to treat and publish an essay on Kafkaesque literature. Debating with the philosopher Günther Anders, he defended Kafka's literature as a “fairy tale with a changed sign” and, his creative technical path, as an “anti-realist” starting point. Leandro Konder, showing the connection between Kafka's everyday life and historical reality with his literary production, used Kafka's works to give aesthetic substantiality to the phenomenon of alienation; and started a debate with György Lukács defending Kafka as a realist writer who artistically represented the reified world of monopolist-imperialism. Carlos Nelson Coutinho sought to defend Kafka's literature as fantastic realism, treating Kafka as a novelist and, in a debate with Lukács, also defended Kafka as a realist writer, critic of the reified world. The debates held by Schwarz, Konder and Coutinho on Kafkaesque literature contributed to form a chapter in the Marxist aesthetic history in Brazil.

Keywords: Kafka, Schwarz, Konder, Coutinho, Marxist aesthetics

Sumário

Introdução.....	15
Capítulo I – Roberto Schwarz frente a uma barata e frente ao impossível da ordem burguesa.....	25
1.1. A perseguição e as influências do jovem Roberto Schwarz.....	25
1.2. Rastros de Günther Anders na análise de Roberto Schwarz sobre Kafka.....	27
1.3. O “Odradek” de Anders e o de Schwarz.....	36
1.4. Uma Barata é uma barata.....	38
1.4.1. Fábula ou conto de fadas de sinal trocado.....	40
1.4.2. Consciência na plateia e a destruição da interioridade pela exterioridade.....	43
1.4.3. Linguagem em Kafka: reificação e estranhamento.....	49
1.4.4. História com sinal trocado: autonomia do mito e o mundo como imagem.....	54
1.4.5. Roberto Schwarz e o antirrealismo em Franz Kafka.....	57
1.5. O arabesco e o impossível da ordem burguesa.....	63
1.5.1. Um narrador da infâmia.....	64
1.5.2 A relação entre interioridade e exterioridade.....	66
1.5.3. Odradek: o impossível da ordem burguesa.....	68
Capítulo II – Leandro Konder e a alienação: a presença da literatura kafkiana em sua trajetória.....	71
2.1. Uma referência intelectual brasileira.....	71
2.2. Correspondências de Konder a Lukács e a presença de Kafka.....	76
2.3. Kafka e o fenômeno da alienação.....	79
2.4. Um biógrafo crítico de Franz Kafka.....	82
2.4.1. As condições históricas-materiais em relação a literatura.....	87
2.4.2. O debate estético em <i>Kafka: vida e obra</i> de 1966.....	95
2.4.3. Romance como forma e a estrutura do herói.....	102
2.5. Os marxistas e a arte: os avanços e limitações para a elaboração de uma estética marxista.....	111
2.5.1. Debate com o mestre sobre a literatura kafkiana.....	114
2.6. Walter Benjamin de Leandro Konder: admirador, leitor e crítico de Kafka.....	116
Capítulo III – Carlos N. Coutinho e o fechamento de um ciclo: a crítica à literatura kafkiana.....	121
3.1. Fim de um Ciclo.....	121
3.2. Correspondências: Lukács, orientador de Coutinho.....	122
3.3. Uma introdução crítica a <i>Realismo crítico hoje</i> de 1957.....	133
3.4. Uma regressão temporal: as trincheiras de <i>Literatura e humanismo</i> de 1967.....	136
3.4.1 Filosofia e Estética subjacente à vanguarda.....	137
3.4.2 Realismo: critério de valor decisivo para a crítica marxista à obra de arte.....	140
3.4.3. Estudo sobre o romance: o herói na literatura realista.....	151
3.5. Última crítica estética: Kafka e o mundo reificado.....	156
3.5.1. A importância da mimese estética e a gênese nacional de Kafka.....	157
3.5.2. Os pressupostos históricos-sociais para a objetivação estética na literatura.....	161

3.5.3. Reposição estética: a novela, o fantástico e a parábola como formas	168
3.5.4. Reposição estética: o alegórico na literatura kafkiana	179
Para uma conclusão	183
Fontes	195
Bibliografia.....	195

“A Arte imita a vida”

(Aristóteles)

Introdução

O clima efervescente na cultura e na arte no cenário brasileiro nos anos de 1960, de modo geral, levou os intelectuais marxistas a buscarem novas formas de compressão da realidade para modificá-la. O aprofundamento da crítica à cultura e a elaboração de uma filosofia estética marxista foram desenvolvidas, que levou a recepções de autores relevantes para fundamentar o assunto, entre eles György Lukács. Nesse mesmo processo a literatura de Franz Kafka passou a ser recepcionada por meio das traduções e de críticas no cenário brasileiro. Essa recepção foi parte de que resultou da efervescência desse cenário contraditório de crise político-econômica e de formação culturais e artísticas. Esse processo gerou debates e posições diversas sobre a literatura kafkiana. Dentro desse cenário, Roberto Schwarz, Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho analisaram crítica e esteticamente as obras desse escritor, e colaborando para a história da estética marxista no Brasil.

Realmente, os anos de 1960 foram de turbulências econômicas, políticas e culturais, mas foi uma década que por consequências de suas contradições gerou movimentações e debates que enriqueceram e modificaram a cultura brasileira. Coutinho, assim como Eric Hobsbawm em suas formulações sobre as Eras¹, nomeou a década de 1960 de “os longos anos 60”². A longa década de 60 para o brasileiro não teve início pontual, seu início foi na década anterior, mais precisamente em 1954 com a morte de Getúlio Vargas. Desse modo, como estamos tratando do debate sobre a literatura de Kafka, podemos acrescentar nessa nomenclatura de Coutinho o termo “kafkiano”, assim, ficando: os longos anos 60 kafkiano. Os acontecimentos históricos desse período serviriam dignamente como conteúdo para uma novela ao estilo kafkiano. Os processos desses anos correram de modo peculiar, com surpresas e reviravoltas, começando no cenário político, passando pelo cenário cultural e chegando à crítica de modo geral. Esse mesmo cenário levou os jovens marxistas a debaterem as produções estéticas universais para atender as lacunas presentes nesse tipo de análise no Brasil por parte dos marxistas

¹ Eric Hobsbawm, ao escrever seus quatro livros sobre a modernidade, nomeou cada período como uma Era, esses períodos não tem uma demarcação cronológica exata. Assim, o historiador, ao tratar dos acontecimentos históricos do século passado o denominou em sua obra “Era dos Extremos” de 1994, como o “breve século XX”. Nessa obra, demarcou o início do século XX em 1914, Primeira Guerra Mundial, e seu fim em 1991, com a queda da União das Republicas Socialistas Soviéticas (URSS), abrindo as portas para o século XXI. Ver mais em: HOBBSAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

² Mavi Rodrigues trata desse termo de Coutinho em seu artigo, “Longos anos 1960 de CNC: a renovação do marxismo e 1968”, que está presente na coletânea “Cultura, democracia e socialismo: as ideias de Carlos Nelson Coutinho em debate, organizada por Marcelo Vaz e pela própria Rodrigues em 2016.

e, ao mesmo tempo, atingindo e dando visibilidade para os problemas referentes à política e à cultura nacional.

I

Franz Kafka nasceu em 1883 na cidade de Praga, Boêmia pertencente ao Império Austro-Húngaro, filho mais velho de Julie e Hermann Kafka, comerciantes judeus. Kafka foi educado em sua cidade natal, no ginásio alemão e mais tarde, em 1906, formou-se em Direito pela velha Universidade de Praga. Nesse período a cidade estava sob o domínio de Viena e a língua alemã era vista pelos trabalhadores como um símbolo de dominação e submissão. No seu ambiente social sempre esteve isolado, por ser judeu não era bem visto pelos praguenses burgueses e por ser burguês e falante da língua alemã não era bem visto entre os trabalhadores. Trabalhou como advogado nas empresas de seguros *Assicurazioni Generali*, posteriormente, no Instituto de Seguros Contra Acidentes do Trabalho e chegou a ajudar o pai nos negócios da família conciliando com o trabalho na semiestatal de seguros e com a produção literária. Desde de muito jovem se interessava pela escrita literária, mas foi apenas aos 29 anos de idade, em 1912, que encontrou seu estilo de criação literária com a produção das novelas *O veredicto* e *A metamorfose*. As duas novelas foram escritas no mesmo período e estabeleceram a forma, o conteúdo e o estilo que se consolidaram durante a vida produtiva do escritor (CARONE, 1997).

Kafka viveu em um período histórico de transição, quando o capitalismo liberal estava passando por um processo de modificação para um capitalismo de caráter monopolista. Entre o fim do século XIX e começo do século XX as formas de exploração e de acumulação de capital se transformaram, o capital passou a ser bancário e intensivamente especulativo e perpassado pela exploração do trabalho. Com o alto nível de especulação e exploração surgiram novos setores de trabalho, o capitalismo se burocratizou na mesma intensidade das especulações e da exploração³ (LENIN, 2012). Com esses avanços, o Império Austro-Húngaro, que mesmo com uma estrutura feudal, era conhecido pelo seu alto nível de burocratização, foi obrigado a passar por uma modernização forçada para desenvolver suas forças produtivas e o Estado burguês, o que intensificou ainda mais a burocracia (KONDER, 1974).

Com esses avanços do capital e de suas formas de produção e acumulação, as criações de novos setores produziram um novo extrato de classe, os empregados (*die*

³ Eric J. Hobsbawm trouxe maiores detalhes sobre esse período de transição em seu livro *A era dos impérios, 1975-1914*, mostrando as transformações no nível político-econômico, artístico e cultural.

Angestellten)⁴. Esse novo extrato não se localizava diretamente nas forças produtivas, mas nos setores intermediários, fazendo a ponte entre patrões e operários (KRACAUER, 2008). Kafka pertencia a esse novo extrato de classe, pois foi um empregado do setor burocrático de seguros do Império e sua produção literária é perpassada por elementos dessa realidade, fazendo com que o núcleo de suas obras seja composto por: processos, leis, burocracias, aparelhos judiciários e punições (CARONE, 1997).

É oportuno lembrar do esclarecimento de Modesto Carone que afirmou que as publicações em vida de Kafka não passam de um sexto de suas obras, o todo de sua produção é formado por contos, poemas, desenhos, diários, peça de teatro e anotações que foram salvos graças a Max Brod, amigo e testamentário de Kafka. O escritor ao deixar seus espólios ao amigo, exigiu que ele queimasse todos os seus trabalhos, Brod não atendeu esse pedido fazendo um serviço à história da *Weltliteratur*. Com a produção literária de alto nível junto com um conteúdo particular de seu tempo histórico, Kafka gerou muitos debates em torno de suas obras. Os debates são compostos por diversos temas: biográficos, teológicos existenciais, estéticos e sociológicos. No meio desses debates existem os formuladores que o descartam com a justificativa da composição alegórica, os que veem seu conteúdo como realista, os que mapeiam em suas obras os fenômenos da alienação que estão turvos no dia a dia. (CARONE, 1997).

As produções de Kafka só ganharam maior visibilidade após 1925, um ano após a sua morte, por meio do trabalho de organização e de edição de Brod. As obras de Kafka tiveram a apreciação limitada enquanto o autor estava vivo, porque ele escrevia e publicava apenas em alemão. Dessa forma, suas obras foram editadas após 1925 e ganham notabilidade na Alemanha, gerando debates longos após a publicação. Entre os marxistas alemães, o primeiro a se destacar no tratar sobre a literatura kafkiana foi Siegfried Kracauer que resenhou as obras de *O Processo*, *O castelo* e *América (Desaparecido)*⁵,

⁴ O surgimento desse novo extrato de classe foi muito bem explorado por Siegfried Kracauer ao investigar a vida cotidiana e laboral dos empregados de Berlim, mostrando que esses compõem um setor de classe intermediário necessário para o andamento das formas de exploração do capital. Os empregados não são operários do chão de fábrica e nem donos dos meios produtivos e por isso não consolidam subjetivamente um pertencimento de classe e nos momentos de luta transitam entre essas duas classes (burgueses e proletários) conforme os interesses individuais de suas categorias. Ver mais em: KRACAUER, Siegfried. *Los empleados – un aspecto de la Alemania más reciente*. Tradução de Miguel Angel Vedda. 1º ed. Barcelona: Editora Gedisa, 2008.

⁵ Esses textos de Kracauer estão apenas no original em alemão, ainda não temos nenhuma tradução desses textos que se aproximem de nossa língua, desse modo segue as referências dos originais: Kracauer, S., „Der Prozeß“. En: -. *Werke*. Ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke. 9 vols. Vol. 5.2: Essays, Feuilletons, Rezensionen (1924-1927). Ed. de I. Mülder-Bach con la colabor. de Sabine Biebl *et al.* Frankfurt/M: Suhrkamp, 2011, pp. 191-195.

escreveu um ensaio intitulado “*Franz Kafka*” e inspirado na literatura kafkiana investigou a situação dos empregados da capital da Alemanha, Berlim. Outro filósofo marxista alemão que se encantou com as produções do escritor tcheco foi Walter Benjamin que publicou em 1931 o ensaio *Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer*⁶(1931) e posteriormente, discutiu a literatura kafkiana por meios epistolares com Gershon Schollen e Theodor W. Adorno,⁷ e em conversas com Bertolt Brecht⁸ registradas em seus diários. Esses debates resultaram no ensaio *Franz Kafka: sobre o decimo aniversário de sua morte* (*Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines todestages*) de 1934, em 1937 Benjamin escreveu uma resenha crítica sobre a biografia *Über Franz Kafka* escrita por Max Brod. O debate epistolar entre Benjamin e Adorno, levou o último a elaborar um ensaio com os conteúdos de sua correspondência intitulado *Anotações sobre Kafka*⁹.

Nos anos de 1950, surgiram também novos debates sobre essa literatura. O trabalho de destaque *Kafka: pró e contra* de Günther Anders em 1951 trouxe uma nova maneira de olhar para a literatura kafkiana ao considerar suas obras realistas e com um conteúdo específico da modernidade, a reificação. Na mesma década, a literatura de Kafka levou György Lukács a reatualizar o debate sobre o existencialismo, as vanguardas e o irracionalismo ao tratar o escritor como alegórico e precursor da literatura de vanguarda. A posição de Lukács¹⁰ o levou a uma querela com Adorno em torno da

Kracauer, S., „Das Schloß. Zu Franz Kafkas Nachlaßroman“. En: -. *Werke*. Ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke. 9 vols. Vol. 5.2: Essays, Feuilletons, Rezensionen (1924-1927). Ed. de I. Mülder-Bach con la colabor. de Sabine Biebl *et al.* Frankfurt/M: Suhrkamp, 2011, pp. 491-494.

Kracauer, S., „Amerika“. Zu dem Nachlaß-roman Franz Kafkas“. En: -. *Werke*. Ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke. 9 vols. Vol. 5.2: Essays, Feuilletons, Rezensionen (1924-1927). Ed. de I. Mülder-Bach con la colabor. de Sabine Biebl *et al.* Frankfurt/M: Suhrkamp, 2011, pp. 713-716.

Kracauer, S., „Franz Kafka“. En: -. *Werke*. Ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke. 9 vols. Vol. 5.3: Essays, Feuilletons, Rezensionen (1928-1931). Ed. de I. Mülder-Bach con la colabor. de S. Biebl *et al.* Frankfurt/M: Suhrkamp, 2011, pp. 65-67.

Kracauer, S., „Zu Franz Kafkas nachgelassenen Schriften“. En: -. *Werke*. Ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke. 9 vols. Vol. 5.3: Essays, Feuilletons, Rezensionen (1928-1931). Ed. de I. Mülder-Bach con la colabor. de S. Biebl *et al.* Frankfurt/M: Suhrkamp, 2011, pp. 623-646.

⁶ Esse ensaio até onde sabemos ainda não tem tradução para a língua portuguesa. Encontramos uma tradução de Mariana Dimópulos no livro *Sobre Kafka, Textos, discusiones, apuntes de 2014*.

⁷ As cartas trocadas por Walter Benjamin com Gershon Schollen e Theodor Adorno e as conversas transcritas em diários com Bertolt Brecht sobre a literatura kafkiana estão traduzidas para o espanhol por Mariana Dimópulos sob o título, *Sobre Kafka, Textos, discusiones, apuntes*, e publicado pela editora Eterna Cadencia em 2014.

⁸ As conversas de Benjamin com Brecht sobre Kafka foram traduzidas por Claudia Ablings e está acessível no livro *Ensaaios sobre Brecht* publicado pela editora Boitempo em 2017.

⁹ Esse ensaio foi traduzido por Augustin Wernet e Jorge Matos Brito de Almeida e está presente no livro *Primas: crítica cultural e sociedade* publicada pela editora Ática em 1998.

¹⁰ Na correspondência de 23 de maio de 1964 o filósofo tece elogios ao livro *Kafka: pró e contra* de Anders, que diz: “Com grande alegria eu recebi suas cópias impressas. Contudo, elas são o primeiro sinal de vida que tenho do senhor à anos, desde que em Viena recebi seus estudo sobre Kafka. Eventualmente mencionei que: desde então eu não li nada melhor sobre Kafka [...]”. No original: „Ich empfang Ihre Sonderabdruck

produção literária da *avant-gard*, uma polêmica mal resolvida que é estudada até hoje. Em 1964 em uma carta para Anders de 23 de maio, o filósofo húngaro teceu elogios ao seu livro sobre Kafka e a interpretação sobre e a questão da alienação (*Entfremdung*) na literatura. Também na década de 1950 com a pretensão de sistematizar a necessidade da arte, Ernest Fischer analisou no livro *A necessidade da arte* de 1959, a literatura kafkiana como um produto do período capitalista que trouxe a figuração dos fenômenos desse sistema produtivo em suas obras.

Não foi só nos círculos de críticos de língua alemã¹¹ que a literatura de Kafka foi debatida, mas também nos países francófonos. O filósofo existencialista e marxista Jean Paul Sartre em 1962, no Congresso pela paz em Moscou, defendeu Kafka como formulador de uma literatura universal, por operar perfeitamente a relação entre particularidade e universalidade em suas obras. Essa atitude levou a União Soviética recepcionar e editar uma coletânea da obra de Kafka, que ainda era desconhecida no leste europeu. Outro filósofo existencialista, o franco-argelino Albert Camus, também aproximou a literatura kafkiana de seus resultados filosóficos ao defender que as elaborações de Kafka tinham afinidades com a sua filosofia existencial. Ainda na França, Lucien Goldmann foi um pensador que se propôs a reatualizar as propostas estéticas e filosóficas do jovem Lukács e interpretou a literatura de Kafka de um modo particular. Goldmann tratou Kafka como um vanguardista positivo, ou seja, que resiste ao fenômeno da reificação ao criticá-lo por meio da sua obra literária. O filósofo marxista Roger Garaudy também colaborou no debate sobre a literatura de Kafka ao tentar rever as produções estéticas realistas do século XX, a literatura kafkiana apareceu como um elemento concreto de revitalização do conceito de realismo (KONDER, 2013).

Interpretando a literatura de Kafka como vanguardista e confrontando-a com as produções fílmicas realista de vanguardistas na Itália, o marxista Guido Aristarco, sem muito a dizer sobre a literatura de Kafka, considerou-a como uma formulação em que “o coito é o conteúdo e o estilo de vida” (KONDER, 2013, p.185). O marxista praguense Karel Kosik foi o responsável pela revitalização da literatura kafkiana no país de origem do escritor, a Tchecoslováquia. Interpretando a arte e a literatura como formas de

mit grosser freude. Ist er doch das erste Lebenszeichen von Ihnen, seitdem Sie vor Jehr um Wien mir Ihre Kafka-Studie übergeben haben; beiläufig gesagt: ich habe seitdem nichts besseres über Kafka gelesen [...]”.

¹¹ Vale a pena lembrar que não foram apenas os marxistas alemães que trataram de Kafka, mas também críticos não-marxistas, como Wilhelme Emrich na década de 1960 e Walter Sokel na década de 1980. Ver mais em: VEDDA, Miguel. Hacia um realismo bien entendido: György Lukács y Günter Anders como intérpretes de Kafka. *Verinotio*, Rio das Ostras, v.27, n.2, pp.268-309, mar. 2022.

manifestação da consciência de um momento histórico-social específico, Kosik defendeu que os heróis de Kafka são configurações de consciências formadas no período histórico de seu criador (KONDER, 2013).

A forma e o conteúdo produzidos por Kafka geraram debates em várias vertentes das análises estéticas, a marxista é apenas uma delas. Sua literatura foi considerada pelos marxistas ora como vanguardista, existencialista e irracionalista e ora como messiânica, realista e crítica do mundo reificado. O debate se ampliou entre os marxistas. No Brasil não foi diferente, mesmo a literatura de Kafka sendo recepcionada tardiamente por meio das traduções, ela foi alvo de análises positivas e negativas, gerando um debate amplo e de um ponto de vista marxista em torno de sua obra. Schwarz, Konder e Coutinho estiveram inseridos nesse debate marxista mais amplo que se formou a partir das primeiras publicações de Kafka na Alemanha, e que se generalizou posteriormente entre os intelectuais marxistas de várias nacionalidades. Esses três pensadores foram pioneiros em análise da literatura kafkiana no Brasil por meio de formulações marxistas, e cada um ao seu modo, tratou-a com visões e objetivos singulares.

II

No Brasil, a primeira tradução de Kafka realizada foi da novela d'*A Metamorfose* (*Die Verwandlung*) em 1956, por Brenno Silveira, partindo de uma versão em inglês. Nos anos subsequentes, novas traduções surgiram no cenário nacional, no entanto, ainda não eram realizadas por meio do original em alemão. A maior parte das obras de Kafka que surgiram no fim da década de 1950 até a década de 1970 foram traduzidas a partir das versões inglesa e francesas. Um grande colaborador para a intensificação da recepção das obras de Kafka nesse momento foi Torrieri Guimarães, que pela primeira vez traduziu para o português as obras *O castelo* e *O processo* a partir das edições francesa. O tradutor também escreveu prefácios extensos a essas obras, nos quais tratou a literatura kafkiana de modo biográfico. No ano de 1967, Geir Campos organizou e traduziu uma coletânea¹² de pequenas narrativas de Kafka e prefaciou o volume. Konder também foi responsável pela tradução da novela kafkiana, *Na colônia penal* em 1967. (SOUZA; BRITO; SANTOS, 2005).

¹² O título da coletânea é *Kafka – Parábolas e Fragmentos*. Sousa indica que nessa edição publicada pela Tecnoprint e Ediouro não há referência da fonte de que foi retirado os contos e fragmentos. Sousa também mostrou que o organizador deixou claro aos leitores no prefácio da coletânea que essa organização não foi elaborada pelo escritor (SOUZA; BRITO; SANTOS, 2005).

Mesmo as obras de Kafka sendo recepcionadas tardiamente por meio das traduções no Brasil, as primeiras notas e comentários acerca da literatura kafkiana datam do período entre 1940 a 1950, antes mesmo de termos as primeiras traduções de suas obras. O primeiro estudo dedicado a Kafka foi um ensaio de Otto Marie Carpeaux no jornal *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro em 1941. Em São Paulo, em 1949, Valdomiro Autran Dourado publicou na *Folha de São Paulo*, um ensaio dedicado ao escritor com resumos de *A metamorfose*, *O processo* e *O castelo*, e também algumas produções menores de Kafka. No ano de 1969, Modesto Carone traduziu o trabalho *Kafka: pró e contra* de Günther Anders colaborando para a crítica das obras kafkianas e, em 1974, Anatol Rosenfeld em seus *Os doze estudos* também tratou dessa literatura de modo esparso (Ibidem).

A recepção de Kafka no Brasil se intensificou na década de 1960 impulsionada pela conjuntura nacional, com o lançamento do filme *The trial (O processo)* de Orson Welles e pelo golpe civil-militar, havendo a partir de então um aumento considerável das traduções de Kafka. A literatura kafkiana também inspirou criações de romancistas e poetas. O romancista Érico Veríssimo, os poetas Carlos Drummond de Andrade e Haroldo de Campos foram inspirados pelas produções kafkianas (Ibidem). Salienta-se que foi nessa década que a obra do escritor ganhou visibilidade crítica por parte dos pensadores marxistas brasileiros (Ibidem).

Os brasileiros pioneiros em analisar a literatura de Kafka de modo crítico com as categorias históricas e estéticas marxistas foram: Schwarz, Konder e Coutinho. Os interesses desses pensadores em contribuir para a realização da crítica estética e literária tiveram vínculo orgânico com a situação de crise que o país estava passando e com a defasagem de uma crítica marxista à produção cultural. Desse modo, não podemos deixar de considerar as condições singulares em que cada crítico esteve inserido, nas quais se desenvolveu intelectual e possivelmente, pois essas tiveram papel decisivo para aflorar o interesse pela produção literária kafkiana. A particularidade das raízes culturais singulares em que os críticos se desenvolveram também são elementos que proporcionaram, para cada um ao seu modo, a identificação e o interesses para se aprofundarem na literatura kafkiana.

O primeiro, Schwarz, de origem judaico-austríaca, migrou com a família para o Brasil em 1939, fugindo do nazifascismo, para morar em uma cidade que estava se consolidando como metrópole. O desenvolvimento de São Paulo era perpassado pelo desenvolvimento da indústria que gerava o proletariado paulista, mas também era

ocupada pelos latifundiários “barões” do café. Por ser um judeu austríaco fazia parte da comunidade *aschkenazin* que cultivava o *yiddishe* como língua e os costumes mais liberais, reservando a tradição religiosa para o ambiente privado (POVÓA, 2007).

O segundo, Konder, de família alemã de Santa Catarina, filho do médico Valério Konder e neto do industrial e político Marcos Konder, nasceu em Petrópolis no Rio de Janeiro em 1934, viveu parte de sua vida em um Rio de Janeiro que era a capital do país, centro da boemia, dos movimentos culturais, artísticos e do comércio exportador brasileiro. O crítico também presenciou a decadência dessa cidade quando São Paulo passou a ganhar maior peso na produção cafeeira, fazendo com que o porto de Santos passasse a ganhar protagonismo para a exportação de commodities comércio exportador. Com a transferência da capital do país para o Distrito Federal de Brasília em 1960, a importância da centralidade do Rio se perdeu, no entanto, a cidade não perdeu seu prestígio e sua veia aristocrática.

O terceiro, Coutinho, natural de Itabuna, Bahia, que além de ter tido fortes influências culturais do Império dos Habsburgos no século XIX, foi também um centro de desenvolvimento agrário com estrutura estatal altamente burocratizada que permaneceu até meados do século XX. Apesar do alto nível de desenvolvimento, Salvador foi um polo que prezava pela conservação de suas matrizes político-culturais de nível aristocráticos. Na segunda década de 1920-30, foi um centro de resistência à arte moderna que se desenvolvia no Rio de Janeiro e São Paulo, somente na década de 1940 que essa resistência se afrouxa e a capital até 1970 passou a ser o centro de produção cultural da *avant garde* artística brasileira com o cinema novo, tropicalismo e a poparte (LUDWIG, 1982).

No debate, esses críticos elaboraram seus trabalhos focados na forma e no conteúdo da obra, ou seja, realizaram uma crítica imanente a essa literatura. Cada um a seu modo, apresentando historicamente o conteúdo estético de Kafka; os fenômenos da alienação e da reificação como conteúdos refletidos em sua literatura; ampliaram e desenvolveram por meio da análise literária a crítica ao fenômeno da alienação; buscaram analisar o realismo na literatura kafkiana; defenderam a arte e a literatura como produções históricas que ensinam sobre os fenômenos da sociedade. Os críticos entraram em um debate estético marxista internacional em torno das obras de Kafka, analisando sua literatura com os olhos voltados para a cultura de um país em crise em todas as esferas da sociedade. Tendo em vista essa realidade, esses marxistas colocaram-se no debate sobre

Kafka colaborando para o desenvolvimento crítico e estético marxista no Brasil e compondo um capítulo dessa história.

No Capítulo I, intitulado “Roberto Schwarz frente a uma barata e frente ao impossível da ordem burguesa”, nos propomos a analisar os pormenores de seus ensaios. Com o primeiro ensaio, de 1961, pretendemos explicar as perseguições do crítico ao que se refere à literatura em geral; expor os rastros e suas divergências e o debate com as formulações contidas em *Kafka: pró e contra* de Günther Anders. Nos propomos também mostrar os pormenores desse debate com sua elaboração crítica sobre Kafka, assim demonstrando sua consideração sobre a fabulação de Kafka; a sua posição ao demonstrar a formação da consciência dentro de um universo mítico; seus apontamentos sobre a destruição da interioridade humana pela exterioridade; a destruição da temporalidade e da história ao tornar-se imagem do mito; e a sua concepção de realismo e "anti-realismo" como técnica. Ao trabalharmos o segundo ensaio, o de 1966, tivemos a pretensão de traçar o tratamento do crítico no que diz respeito à narrativa; à relação entre interioridade e exterioridade; e à formulação de Kafka sobre os costumes e à cultura pequeno-burguesa explanada pelo crítico.

No capítulo II, “Leandro Konder e a alienação: a presença da literatura kafkiana em sua trajetória”, em primeiro momento, pretendemos introduzir de modo geral o leitor a sua trajetória intelectual; trabalhar a correspondência entre Konder e Lukács sobre Kafka; e traçar a presença dessa literatura como uma referência estética para suas formulações sobre o fenômeno da alienação. Ao trabalharmos com sua biografia crítica sobre Kafka, traçamos o debate estético ali presente; suas pretensões com essa formulação; e sua defesa de Kafka como um escritor realista. Com suas formulações sobre as teorias dos marxistas sobre a arte, traçamos as relações entre as interpretações sobre a literatura kafkiana tendo em vista as limitações e avanços apontados por Konder tendo em consideração as formulações para uma filosofia estética marxista. Com isso, mostramos o debate travado pelo brasileiro com Lukács sobre sua interpretação de Kafka de 1957. No seu livro sobre o filósofo, Benjamin também fez Kafka presente, desse modo relevamos o peso da literatura kafkiana nas formulações do filósofo alemão demonstrada pelo brasileiro nesse trabalho.

No capítulo III “Carlos N. Coutinho e o fechamento de um ciclo: a crítica à literatura kafkiana”, analisamos suas formulações estéticas mostrando que esse ensaio de 1976 fechou um ciclo de seus estudos; revitalizamos o debate por meio epistolar de Coutinho com Lukács no que se refere à literatura de Kafka; a sua crítica ao

posicionamento de Lukács frente a comparação entre Kafka e Thomas Mann; o debate que o brasileiro se inseriu sobre a filosofia e a estética subjacentes a vanguarda; a sua defesa sobre o realismo como critério de valor da obra de arte; o seu estudo sobre o herói dos romances realistas. Ao trabalharmos os pormenores do ensaio sobre Kafka, mostramos a elaboração e a posição estético presentes em seu conteúdo; o debate com Lukács, com outros filósofos e escritores; sua defesa de Kafka como um novelista fantástico, realista e crítico do mundo reificado.

O momento histórico da intensificação da recepção de Kafka no Brasil foi propício para sua disseminação e para o surgimento de debates estéticos em torno de sua obra. A literatura de Kafka surge com força em um momento em que o país estava passando por processos políticos e culturais *sui generis*, colaborando para interpretações dos fenômenos sociais que se assentavam no Brasil, servindo como inspiração para a produção artística nacional e instigando o debate estético marxista em torno de sua obra. Os debates sobre as obras de Kafka não se encerraram no Brasil, permaneceram em aberto. Dentro de nosso século o poeta e crítico literário Hermenegildo José de Menezes Bastos seguiu desenvolvendo esse debate. Kafka foi o escritor ao qual o crítico se debruçou para compreendê-lo por meio da tradição da filosofia estética marxista desenvolvida por Lukács mostrando que as obras kafkianas permanecem vivas e atuais.

Capítulo I – Roberto Schwarz frente a uma barata e frente ao impossível da ordem burguesa

1.1. A perseguição e as influências do jovem Roberto Schwarz

O jovem Roberto Schwarz tratou da literatura de Franz Kafka (1883-1924) em dois momentos próximos, em 1961 e 1966, entretanto, distintos. Primeiro em 1961, analisando a novela *A metamorfose* (1997) em um ensaio intitulado “Uma barata é uma barata é uma barata” (1961). Esse texto foi um trabalho de conclusão de seus estudos sobre a literatura kafkiana no período em que esteve em estadia estudantil nos Estados Unidos, mais precisamente na Universidade de Yale, para se dedicar ao estudo do *new criticism*¹³. No ensaio de 1961¹⁴ sobre Kafka, Schwarz trouxe uma análise peculiar sobre a literatura kafkiana, utilizando como ponto de partida as elaborações de *Kafka: pró e contra* (2007) de Günter Anders que de modo crítico, chegou a resultados opostos e está reunido com as principais formulações crítica à literatura nacional que até então foram apenas publicados no Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo, e juntando com as traduções de seus ensaios elaborados nos Estados Unidos os editou em forma de livro, sob o título *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos* (1965), publicado pela editora Civilização Brasileira. Os ensaios reunidos foram desenvolvidos entre 1959 e 1964. Esse período corresponde a dois momentos paralelos e convergentes: primeiro, a um momento democrático do Brasil (1940-1964) em termos políticos e que também são marcados por discussões sobre o papel da arte e da cultura¹⁵ e, segundo, corresponde também a um período que serviu de “antessala”¹⁶ para o golpe civil-militar de 1964. Schwarz trouxe

¹³ Francisco Alambert mostrou que Schwarz foi aluno de Antonio Candido no segundo ano da graduação em ciências sociais em 1958, este foi o último ano de Candido como professor de sociologia, seguindo a docência como professor de letras na USP. Schwarz, segundo Alambert, acompanhou Candido rumo à área de letras e, por orientação do professor, Schwarz finalizou o curso de sociais e rumou para um mestrado em literatura comparada no exterior. Schwarz foi para os Estados Unidos, estudando o New Criticism e as “técnicas do *close reading*” na Universidade de Yale (ALAMBERT, 2007). Ver mais em: ALAMBERT, Francisco. “Para o uso do próximo”. In. CEVASCO, Maria Elisa; OHTA, Milton (Org.). *Um crítico na periferia do capital: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (p. 66-77)

¹⁴ Roberto Schwarz coloca em uma nota no início do livro *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*: “Os ensaios sobre literatura estrangeira, excetuando o que trata de Kafka, são versão mais ou menos refundida de trabalhos feitos durante uma estada escolar na Universidade de Yale”.

¹⁵ Ver mais em: NAVES, Santuza Cambraia. “Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil”. In. FERRIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia A. N. (Org’s). *O Brasil Republicano - O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (p. 273-300).

¹⁶ Ver mais em: MARTINS FILHO, João Roberto. Forças armadas e política, 1945-1964: a ante-sala do golpe. In. FERRIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia A. N. (Org’s). *O Brasil Republicano - O tempo da*

elementos para pensar a arte dentro do processo de desenvolvimento histórico-cultural e, ao mesmo tempo, criticar esse processo. Esse ensaio foi um produto desse período histórico e faz parte da história do debate estético marxista no Brasil, ficando evidente a importância da literatura kafkiana para esse debate.

O segundo ensaio de Schwarz, sobre a literatura de Kafka, foi elaborado em 1966 sob o título “As tribulações de um pai de família”. Esse texto foi publicado pela primeira vez no Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo e foi reunido junto com outros trabalhos, sendo publicado no livro com o título *O pai de família e outros estudos* em 1975, sob os cuidados da editora Paz e Terra. Nessa análise, trouxe junto a primeira tradução para o português do conto “*Die Sorge des Hausvaters*”¹⁷ (1918) que, ainda em vida, Kafka publicou junto à coletânea “*Ein Landarzt: Kleine Erzählungen*” (*Um médico rural: pequenas narrativas*) de 1918.

Na busca pela narrativa, pela relação entre forma e conteúdo, interioridade e exterioridade, os ensaios de Schwarz nos primeiros quatorze anos de suas produções ficam visíveis as influências de grandes figuras intelectuais da crítica estética. De início, podemos citar Anatol Rosenfeld, crítico de arte radicado no Brasil, foi tutor preparatório de Schwarz para seu ingresso no curso de ciências sociais na Universidade de São Paulo, podemos ter como hipótese que Rosenfeld foi o responsável por apresentar ao jovem crítico o filósofo crítico Erich Auerbach (1892-1957). Em seguida, ao cursar ciências sociais, a influência de Antonio Candido (1918-2017) que passou a ser predominantemente relevante por meio de sua crítica social-literária sobre o jovem Schwarz.

Pari passu à essas influências, Schwarz também teve uma parte do caminho desenvolvido “autonomamente”, seu contato com a crítica literária de György Lukács, principalmente com o ensaio “Narrar ou descrever?”, de 1936, o influenciou em suas análises sobre literatura, que pesou consideravelmente na sua concepção sobre a narrativa, influenciando, também, sua posição frente ao realismo e à literatura de vanguarda. Junto com a descoberta da filosofia lukacsiana, houve, também, a descoberta da filosofia e da dialética negativa de Theodor W. Adorno (1903-1969) com o livro

experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (p. 97-126).

¹⁷ Temos duas traduções desse conto realizadas no Brasil, a primeira foi realizada por Roberto Schwarz, que leva o título “A tribulação de um pai de família”, e a segunda tradução realizada por Modesto Carone, o qual deu o título de “A preocupação do pai de família” para o livro *Um médico rural*, publicado pela editora Companhia das Letras em 1999.

Dialética do esclarecimento de 1944, escrito junto com Max Horkheimer (1895-1973), influenciando o método dialético de Schwarz, fazendo-o percorrer sempre o caminho do “negativo” em sua crítica à arte e à literatura. Também vemos como uma possibilidade da influência de *A necessidade da arte* (1959) de Ernst Fischer (1899-1972).

Em suas críticas à literatura kafkiana trouxe elementos que colaboraram para o desenvolvimento da análise da arte e da cultura no Brasil. Leandro Konder foi o autor do texto de orelha do livro do jovem crítico em 1965, e frisou que em meio aos problemas graves da cultura brasileira no período decorrente de 1964, surgiu a figura crítica de Schwarz, que colaborou para a renovação e a “criação de uma crítica literária humanista e militante, lukacsiana¹⁸ e autenticamente dialética”. Assim, podemos concluir, colaborando também com o debate estético marxista no Brasil.

1.2. Rastros de Günther Anders na análise de Roberto Schwarz sobre Kafka

Os ensaios sobre a literatura kafkiana de Roberto Schwarz tiveram a influência da obra de Günther Anders em *Kafka: pró e contra*¹⁹(2007), publicada pela primeira vez em 1951²⁰. Como o próprio crítico deixou claro, esse trabalho foi o ponto de partida para o seu tratamento sobre a obra de Kafka tentando “estabelecer a sua coerência interna” (SCHWARZ, 1981, p. 61). Portanto, tentaremos demonstrar as convergências e divergências do ensaio “Uma barata é uma barata é uma barata” (1961) nas elaborações do crítico a esse trabalho sobre Franz Kafka de Anders. As convergências estão relacionadas ao ponto de partida: fábula realista; a linguagem; o mundo como imagem; a alienação; a reificação; a temporalidade; e a história. As divergências apresentam-se no resultado das análises do crítico, que se descolam do ponto de partida que Anders fornecera, desse modo, o crítico chega aos resultados que Kafka fez contos de fadas de sinal trocado por meio de sua técnica antirrealista; a linguagem como criadora de imagem pela perda de sua função prática; alienação, reificação como barreiras absolutas; a dupla

¹⁸ Certamente. Konder considerou os ensaios de Schwarz como lukacsiano, no entanto, aqui o termo “lukacsiano” provavelmente aparece como uma tática para driblar a censura e remeter indiretamente ao marxismo.

¹⁹ Esse texto foi traduzido e publicado anos mais tarde no Brasil pela editora Perspectiva. Modesto Carone, em 1968, a convite de Anatol Rosenfeld, traduziu esse texto de Günther Anders diretamente do alemão. Em 2007, esse mesmo texto foi republicado pela editora Cosac Naify, uma segunda edição revista e com posfácio escrito pelo próprio Carone. Este tradutor também é responsável pela recepção das obras de Kafka no Brasil por meio de suas traduções e estudos sobre a literatura kafkiana.

²⁰ Schwarz não teve apenas a vantagem de ler essa obra de Anders no original, mas por ter utilizado suas ideias em seu ensaio sobre Kafka também teve o mérito de recepcioná-lo no Brasil.

temporalidade que destrói a história resultando no mundo como imagem; e a história como imagem do mito.

De modo geral, a proposta de Anders foi sistematizar os elementos presentes na obra de Kafka que fizeram dele um escritor singular e realista. Apresentando componentes internos e externos na obra, levou em consideração o momento histórico peculiar de Kafka, a sua condição judaica, sua forma de relação com a sociedade e com o ambiente privado familiar. Em seus resultados, Anders constatou que Kafka foi um fabulador realista, pois seguiu o modelo das fábulas²¹ do século XIX, o qual as coisas apareciam como seres vivos e os animais como seres humanos.

O filósofo mostrou que a sustentação da fábula estava na inversão de sujeito e objeto, essa inversão ocorria na fábula clássica na formulação na qual os animais e bichos eram falantes e compunham a trama. O animal se tornava o herói, porque passava a ser entendido como um ser humano. Esse modo de formulação colaborou para formar uma moralidade ao ocorrer a inversão de que “homens são bichos”. Tendo isso em vista, defendeu que a maneira de Kafka fabular foi de modo experimental; assim como na ciência natural moderna, a qual submetia um objeto a uma experiência artificial não-realista, mas fazendo com de seu resultado um realismo. Assim, para o escritor denunciar o mundo moderno sobre a determinação do capitalismo onde “os homens são coisas”, teve de inventar fábulas, as quais as coisas aparecem como seres vivos²² (ANDERS, 2007, p. 20). Com isso, o filósofo defendeu que Kafka teria apresentado elementos novos

²¹A fábula, para Hegel, se utiliza dos animais para representar o fazer e o agir humano. Os animais ou qualquer outra forma mitológica aparece como revestimento para as qualidades dos seres humanos, que precisam ser expressadas. Essas qualidades precisam aparecer de modo mais geral da qual se apresentam no imediato. Assim, os animais que falam dentro da fábula não se apresentam de modo incomum, fazendo com que a virtuosidade, a inteligência e, até mesmo, o egoísmo se apresentem de modo vitoriosos. Hegel nos esclarece que os animais são colocados a serviço da fábula para evocar uma familiaridade com os seres humanos, fazendo com que essas qualidades gerem uma imagem. Todo o conteúdo da fábula, segundo Hegel, “é fornecido por desordem desregramento, de necessidade, vilania, de violência e de animosidade, da descrença no religioso, da justiça”. Para o filósofo, este conteúdo é o que se apresenta como humano e sem uma sentença abstrata, que também é uma “totalidade de estado e caracteres”. Esses estados e caracteres se mostram “adequado para uma natureza animal, e cuja a forma se desdobra”. Nesse invólucro, está tudo que há de mais jocoso, o divertimento se mistura com a seriedade amarga da coisa “de modo que traz a vulgaridade humana de modo mais preciso no animalesco e também realça no animalesco uma qualidade de traços” (HEGEL, 2014, p. 117).

²² É interessante essa passagem de Anders, pois, ao dizer que Kafka faz com que as coisas pareçam como seres vivos, o coloca como o “quase primeiro” a dar vida aos objetos. Anders diz que o antecessor que realizou esse efeito foi o Karl Marx, ao tratar da mercadoria em *O capital* (1867). Diz Anders: “‘A mesa’ — consta num livro famoso — ‘transforma-se numa coisa sensorialmente supra-sensível. Não se apoia mais nos pés sobre o chão, mas se firma sobre a cabeça e desdobra, no seu crânio de madeira, caprichos muito mais prodigiosos do que se começasse a dançar espontaneamente’. Não, não é ‘Odradek’ de Kafka. Nem um objeto de Tieck, Poe ou Gogol, mas a mesa transformada em mercadoria no quarto parágrafo do capítulo primeiro da primeira parte, livro primeiro, do *Capital* de Marx” (ANDERS, 2007, p. 20).

para a velha fábula ao colocar como heróis não só os animais, mas também objetos e os aparelhos. No entanto, Anders frisou que as inversões entre sujeito e objeto que ocorreram na literatura kafkiana, foram modelos retirados da realidade cotidiana, para denunciar de modo intenso que o espantoso, não espanta, e o horrível, não horroriza.

Entretanto, Schwarz vai para o lado oposto da interpretação de Anders sobre Kafka, defendeu que a fabulação de Kafka foi acidental, constituindo contos de fada de sinal trocado, pelo motivo das transformações serem imprevisíveis e irreversíveis. Destarte, o escritor teria formulado contos de fadas, mas não no modo realista, pois fez o oposto das fábulas realistas do século XIX. O crítico salientou que a fábula na literatura kafkiana foi um resultado de sua técnica criativa “anti-realista” que atingiu um conteúdo ambíguo com uma linguagem “pura”, que ao apresentar a realidade como ela “é”, caiu no irracionalismo, pois absolutizou um momento histórico específico. Na sua análise, a questão da transformação em animais na literatura kafkiana apareceu de modo inverso, os animais não eram entendidos como humanos em forma de bichos, mas eram humanos animalizados. As transformações por serem irreversíveis tornaram-se barreira absoluta, fechando a possibilidade da reversão e do desenvolvimento da personagem para além do que estava posto. Para o crítico, as transformações elaboradas por Kafka, principalmente a de Gregor, figuraram o sofrimento do ser humano desumanizado. O crítico explanou que as metamorfoses de Kafka teriam a intenção de mostrar as consequências dos fenômenos modernos, ao transformar as personagens em “coisas” figurou os seres humanos como “coisas abstratas” reduzidas a suas “funções” dentro da divisão social do trabalho no capitalismo²³.

A fábula kafkiana foi formulada por meio do vocabulário que Kafka detinha e para sua formulação literária partia da “*linguagem comum*”. Para o filósofo, o mundo e a

²³ Sabemos que Roberto Schwarz, em 1961, participava ativamente do histórico Grupo de Estudos sobre *O capital* de Marx na Universidade de São Paulo. No entanto, as concepções de Schwarz e de Günther Anders de “homens e coisas abstratas” parecem ter as influências de *História e consciência de classe* (1923) de György Lukács. O filósofo, em seu livro, mostrou que a produção capitalista e as relações sociais no estágio mais avançado criam a mecanização das forças produtivas. Essa mecanização se expande para outros setores das relações sociais, adentrando em outros complexos da vida social. Com isso, todo o trabalho se torna mecânico e necessita de especializações unilaterais que, por sua vez, viola a essência humana, fazendo com que as relações se tornem mais formais e racionalistas para lidar com a objetividade que separa em um processo crescente a essência qualitativa das “coisas”. Com a supressão das qualidades singulares, os objetos e os homens se tornam quantificáveis. O sujeito passa a ser reconhecidos por categorias abstratas, separando a força de trabalho que pertence ao sujeito e abrindo as possibilidades de sua venda como uma coisa mercadológica que pertence a ele. Todo esse processo dilacera o sujeito e “a dilaceração do sujeito”, diz Lukács, “conserva a forma brutal do que tende a ser sua escravização sem limites. Por isso, enquanto objeto, é obrigado a sofrer um processo em que se transforma em mercadoria e se reduz a simples quantidade” (LUKÁCS, 2012, p. 337).

linguagem de Kafka eram petrificados e, nessa petrificação, estava a beleza da produção literária de Kafka, mostrando que a “graça” seria uma forma de descontrair, transformando o “medo em algo encantador, ou seja, em recato” (ANDERS, 2007, p. 92). Logo, a prosa de Kafka teria de ser entendida como um salto para fora da impotência, o mundo teve valor de “superpoderoso absoluto”, que excluía toda a liberdade efetiva e a linguagem passava a “saltar para as mil possibilidades” (Ibidem). Esse efeito estaria presente na literatura kafkiana, pois a linguagem ficava disponível ao escritor em um acervo preexistente que possibilitou dar o caráter de imagem a sua linguagem com “toda a plenitude e profundidade” (ANDERS, 2007, p. 57).

As imagens ao retratarem objetos familiares, possibilitavam obter uma nova atitude revisando os julgamentos. Esse efeito seria recorrente do congelamento das “reações habituais e mecanizadas que decorrem diante da ‘coisa em si’” (ANDERS, 2007, p. 23). Assim, para o filósofo, a capacidade que a arte tem de transformar em imagem os hábitos seria uma função educativa admirável. A aceitação da *mimesis* como a “imitação imagética” por parte de Aristóteles foi plenamente justificada, e Kafka, por sua vez, teria obtido esse conhecimento sobre a função da imagem imitativa. No entanto, Kafka avançou um passo a mais, fazendo “imagens potenciadas, *imagens de imagens*” (ANDERS, 2007, p. 24). A recorrência da imagem da máquina administrativa na literatura kafkiana, não seria apenas o “retrato da sociedade ou da economia superorganizadas: é, antes, a imagem dos hábitos e costumes, como a vê o forasteiro” (ANDERS, 2007, p. 36). Com isso, defendeu que Kafka elaborou imagens de segundo grau, que eram “escrupulosamente” detalhadas, para evitar a impressão “rasa e empalidecida” do objeto e não diminuir a precisão de sua apresentação. O resultado seria o relevo da discrepância existente entre irrealidade e a extrema exatidão, a discrepância entre essas duas instâncias geraria o efeito de choque causando o “*sentimento da mais aguda realidade*” (ANDERS, 2007, p. 24, grifos do autor).

A identificação de Anders da operação da linguagem na literatura kafkiana foi no sentido de afirmar que o método utilizado por Kafka seria uma maneira empírica para mostrar que a vida dos seres humanos não era fatos brutos que antecedia à linguagem, ou seja, não era pré-linguístico, mas seria um fato já interpretado linguisticamente submetendo os fatos brutos às “verdadeiras imagens verbais” golpeadas à luz para mostrar que suas imagens estão fundadas “num pronunciamento imagético que o homem, antes dele, já fizera sobre si mesmo” (Ibidem). Em consequência, defendeu que a linguagem que constitui o universo kafkiano não foi retirada de uma “esfera mais alta”, mas, sim, do

cotidiano social tornando-a ao mesmo tempo “elevada” e “não elevada”: a elevação seria por não ser a habitual na cotidianidade, ganhando uma pureza no sentido de sua imediatez e passando a ser o que é, e assim fazendo-se elevada; e o caráter de “não elevação” se daria no sentido de ser mais sóbria e não ser mais solene do que a linguagem presente no cotidiano. Como consequência, até mesmo as metáforas teriam sido interpretadas ao pé da letra pelo escritor ao figurar os fenômenos modernos da alienação, estranhamento e reificação²⁴, representando seres humanos como coisas e animais por meio da linguagem, que criava as imagens do mundo (ANDERS, 2007).

Por sua vez, Schwarz defendeu que por meio da linguagem Kafka pretendeu ir à realidade das coisas, aceitando e apresentando a imagem como tal. A linguagem que Kafka utilizou seria criadora de imagens, pois, a linguagem foi tomada ao pé da letra. Dessa maneira, o mundo kafkiano “é composto por gestos que são nomes, linguagem pura. Não existem substancialidade, é tudo representação” (SCHWARZ, 1981, p. 66). Para o crítico, Kafka ao solidificar a linguagem fez com que ela perdesse sua função prática mediadora de mediatizar o sujeito. Como consequência, os gestos, na literatura kafkiana, também tornaram-se linguagem e eram apresentados de modo imediato, abordando o discurso indireto e livre, garantindo à sua narrativa um foco no percurso que seguia da descrição da realidade objetiva, passando para dentro das personagens, as quais toda a intenção subjetiva “torna-se *linguagem plena* pela via inversa, pela impotência: significa o que significa, não porque enformasse o mundo, mas porque é estranha a êle, dêle só podendo receber aniquilação, nunca mensagem” (SCHWARZ, 1981, p. 68). Com isso, o escritor teria utilizado de modo peculiar a linguagem, retirando sua força sugestiva, pois não queria “criar a impressão de materialidade”, mas ao contrário, queria ir à verdade por meio da própria linguagem. Para o crítico, o caminho seguido pelo escritor apresentou a imagem como imagem por meio das palavras, aceitando a sua generalidade sem fazer “que ela aparente representar o real” (SCHWARZ, 1981, p. 70). Destarte, todas as significações dadas pelas palavras na literatura de Kafka formaram um “mundo puro”, sem fazer referências ao seus correlatos empíricos. No entanto, também absolutizava o

²⁴ Esses fenômenos foram amplamente tratados por György Lukács em seus ensaios de juventude, “Consciência de classe” (1920) e “A reificação e a consciência do proletariado” (1920), reunidos no livro *História e consciência de classe – estudos sobre a dialética marxista*, publicado pela primeira vez em 1923. Mesmo Lukács apontando em seu prefácio de 1967 a essa obra, que as abordagens históricas e filosóficas terem problemas que precisam ser considerados, esses textos, dentro do campo marxista, ainda tem grande relevância, tanto pelo período histórico que foi elaborado como, também, por ser a primeira obra a tratar do fenômeno da reificação do proletariado. Ver mais em: LUKÁCS, Georg. *História e consciência de Classe – estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. 2º ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

momento histórico ao transformá-lo em imagem por meio da linguagem. Assim, para o crítico, Kafka ao ter como ponto de partida a linguagem, conseguiu atingir a verdade, mas como consequência neutralizou o movimento histórico e retirou o núcleo histórico e flexível da linguagem de atender as necessidades práticas sociais e nelas se desenvolver.

Anders também mostrou que a literatura kafkiana expressa a desumanização por meio das formas de relação social estabelecidas, no entanto, figurando essas personagens como abstratas não desconsiderou a essencialidade humana interior que permanece guardada. Apontou que por meio da generalidade da linguagem, a figuração da desumanidade das personagens na literatura de Kafka não esteve ligada a uma interpretação da qual a natureza do ser humano seja “animalesca”, mas, sim, por estar “rebaixado a *função de coisas*” (ANDERS, 2007, p. 19). Logo, enunciou que as personagens não eram “abstrações humanizadas”, mas figuração de “seres humanos abstratos”, no sentido de que as personagens são arrancadas da sua plenitude; assim, as personagens são suas funções na cadeia produtiva e “nada mais que isso”. Para o filósofo, isso não seria “uma invenção kafkiana: “tem seu modelo na realidade moderna, na qual o homem age só em função especial, na qual ‘é’ sua profissão, na qual a divisão do trabalho tornou-o mero papel especializado” (ANDERS, 2007, p. 62). Portanto, considerou o herói kafkiano como negativo, que se confrontava com o mundo existente do qual ele não pertencia e ganhou destaque como um absoluto “Ninguém” (ANDERS, 2007, p. 62).

A interioridade figurada na literatura de Kafka, na análise de Schwarz diverge da posição de Anders, pois ela segue sendo destruída pela exterioridade, a humanidade se desumaniza nesse meio e as “personagens reduzem-se à sua posição: mensageiros, serventes, estalajadeiros, burocratas. São homens abstratos, segundo G. Anders tão abstratos quanto nosso mundo funcional” (SCHWARZ, 1981, p. 70). Como consequência, a personagem aparece como ela “é”, ou seja, “a identidade tornou-se *imediato* e permutável: ser acusado é ser culpado e partilhar o leito é amar” (Ibidem, p. 65). A reificação do corpo tornou-se uma barreira absoluta de modo objetivo, pois seu destino foi selado. A sua transformação foi violentando as suas capacidades de se objetivar na realidade e de se desenvolver no tempo. A voz foi sobreposta pelo pipilar, o corpo foi limitado pela sua forma, o tempo paralisado, sua consciência tornou-se inefetiva com a perda da fala, servindo apenas para assistir os passos inexoráveis em direção à morte e suas ações eram apenas gestos e reações animalescas (SCHWARZ, 1981).

Anders defendeu que Kafka capturava as reações que estavam estabelecidas como hábitos e as congelavam no tempo isolando-as como imagens. O tempo presente no

universo de Kafka formou repetições que freavam o desenvolvimento histórico sem estabelecer progresso algum, assim, o existir (“estar-aí”) para Kafka significaria um ponto de chegada onde jamais se chega, o existir se converte em um “não-estar-aí”. Para o filósofo, esse “não-estar-aí” não pode ser negado, ele estava presente no mundo objetivo; então, Kafka buscou “encontrar formas intermediárias entre ser e não-ser” (ANDERS, 2007, p. 31). Deste modo, Kafka teria apenas emprestado dos clássicos o significado temporal do “‘não-ser’, e o não-ser ‘se torna ‘não-ser-ainda’ ou ‘não-ser-mais’” (Ibidem). Esse movimento temporal, junto do constante chegar, “sem nunca chegar de verdade”, faz com que toda a vida se torne uma “pré-vida” que precede a “vida verdadeira” e se fazendo uma permanente repetição. Com isso, o progresso do tempo torna-se inexistente, fazendo com que as situações figuradas se tornem “imagens paralisadas” (ANDERS, 2007).

Enfatizando a paralisação do tempo ao perceber a dupla temporalidade presente no universo kafkiano, o filósofo figurou essa dupla temporalidade como um relógio que trabalha de modo desesperado. Nessa corrida, o ponteiro de segundo não cessa de trabalhar, no entanto, o de minutos se apresentaria quebrado e, como consequência, o das horas permaneceria imóvel e assim, como a imagem do relógio, tudo que está figurado no mundo de Kafka seria assustador, e “no susto o mundo se coagula” (ANDERS, 2007, p. 31). Essa coagulação do mundo seria o fenômeno da paralisação do tempo que transformava os acontecimentos e situações em imagens isoladas. E a manipulação do tempo, por parte de Kafka, seria diferente da qual encontramos na poesia clássica, pois nos classicistas estava presente apenas uma neutralização do tempo que por meio da eternização do momento que o servia como fuga intencional da realidade, essa maneira de frear o andamento da história apenas neutraliza o tempo intencionalmente para obter uma fuga da alienação; em Kafka era diferente, “a eternidade do momento, o tétano do não-ir-adiante, é maldição” (ANDERS, 2007, p. 74).

A forma de coagulação do tempo em sua literatura, criou o efeito de “inverter a sequência de causa e efeito: assim, por exemplo, o romance *O processo* começa com uma acusação que permanece totalmente vazia, mas que arrasta o acusado para a culpa” (ANDERS, 2007, p. 48). No mundo kafkiano o encontro com a “*Fúria*”²⁵ se antecipava

²⁵ Na mitologia romana, as Fúrias eram três formas de personificação da vingança: Tisífone, vingadora dos assassinatos; Megera, castigava contra os delitos do matrimônio; Alecto, castigava os delitos morais. Também levam o nome de Éríneas na mitologia grega e eram responsáveis por espalhar as maldições, e pestes, e perseguiram os infratores sem cessar e não os deixavam dormir.

ao crime, forçando a personagem a seguir este ato, ou seja, fazendo com que o “criminoso” acompanhe a sua punição de perto. Assim sendo, essa troca de culpa pela punição seria um elemento realista na literatura de Kafka, pois, segundo o filósofo, podemos encontrar no mundo real, onde a miséria é colocada como exemplo de punição, nunca a consequência, mas a causa do crime. Então, a punição era cronologicamente antecipada. Essa maneira de inversão corresponderia ao “juízo efetivo da sociedade, na medida em que está considera a miséria “merecida” ou, no mínimo, a manipulação como tal” (ANDERS, 2007, p. 50). Anders mostrou que essa operação do efeito também estava vinculada pela maneira como o escritor utilizou a linguagem.

No universo kafkiano, segundo Schwarz, a desumanização não atingia apenas os seres humanos, mas todo o complexo da realidade que compunha seu universo literário. O crítico defendeu que a temporalidade, ao ser elaborada como coagulada, figurou a sua impotência, pois ela perdia o seu caráter humano e prefigura o destino das personagens na formação de uma dupla temporalidade: a “fátua e mecânica” e “mítica e maligna”. A primeira como um produto e expressão de nosso mundo, onde a personagem não conseguia organizar seus atos; a “mítica e maligna” seria a que vai “destruí-lo seja qual for sua atitude” (SCHWARZ, 1981, p. 63). Segundo Schwarz, Anders ao tratar da temporalidade duplicada em Kafka “imagina um relógio cujo ponteiro de segundos fosse frenético enquanto o das horas fica parado” (Ibidem). Dessa forma, para o crítico essa operação de Anders criaria um símile²⁶ que expressa a desproporção dos dois níveis de tempo, no entanto, seria uma ideia que criaria uma falsa relação entre ambas. Assim, “a imagem deveria ser outra: um relógio cujo o ponteiro de segundos é movido pelos homens enquanto as horas — essencial — é movido por uma potência estranha e má”²⁷ (Ibidem).

Mostrando a duplicação do tempo e a predominância da elaboração da temporalidade “mítica e maligna” na obra literária de Kafka, Schwarz acentuou que a

²⁶ Para G.W.F. Hegel, o símile é um modo de imagem e “nele já têm início, na medida em que é denominado o sujeito da imagem, a expressão de autonomia é destituída de imagem do significado. A diferença, contudo, está em que no símile tudo aquilo que a imagem expõe exclusivamente na Forma imagética, também em sua abstração como significado — o qual surge por meio disso ao lado da imagem e é comparado com ela — pode obter para si um modo de expressão autônomo. Metáfora e imagem tornam intuitivos [*veranschaulichen*] os significados, sem expressá-los, de modo que apenas a conexão, na qual ocorrem as metáforas e as imagens, mostra abertamente o que de fato deve ser dito com elas” (HEGEL, 2014, p. 137). Ver mais em: HEGEL, G.W.F. “Terceiro capítulo: O símbolo consciente da forma de arte comparativa”. In. _____. *Cursos de estética*, Volume II. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 1º ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. (p. 105-170).

²⁷ Esse exemplo expressado por Schwarz faz lembrar a cena do relógio no filme expressionista *Metrópoles* de Fritz Lang de 1927. Nessa cena, o relógio da cidade é movido por um homem que se contorce e se desespera até a exaustão para que os ponteiros do relógio corram.

redução da atividade humana criadora retirava a possibilidade de o tempo ter um espaço de criação reduzindo-se a “desenhar o padrão prefigurado” (SCHWARZ, 1981, p. 63). Logo, o crítico também apontou que as situações figuradas por Kafka não eram correlatas à ação, pois ela não estaria engendrando a situação que a precede, e as ações não refletiam na situação do momento, como consequência, situação e ação se apresentavam desassociadas, criando imagens fixas recorrente pela linguagem kafkiana de ir à realidade das coisas aceitando-a e apresentando-a como imagem.

O mundo figurado como imagem e a temporalidade mítica desarticulando a temporalidade criadora para formar o mito destroem o fundo de realidade. E essa destruição ocorria pela “precedência ontológica do mito; este, por sua vez, não pode revelar a nós homens seu interior, mas apenas a sua face externa, seu *nome*” (SCHWARZ, 1981, p. 66). Com isso, a História é transformada em imagem do mito que impunha um padrão que despreza o encadeamento lógico dos fatos operados pelo agir humano. Em vista disso, “não tem importância saber se B nasceu de A, nem como o fez. O importante é que se sucedam, para completar o emblema” (SCHWARZ, 1981, p. 63). Essa forma de temporalidade mítica, presente na literatura kafkiana, não deu lugar para a liberdade e a “acusação precede a culpa, o casal vai para a cama antes, por assim dizer, de se ter conhecido” (SCHWARZ, 1981, p. 64). A divergência de Schwarz, em relação à interpretação de Anders, era que o este tratou a dupla temporalidade no universo kafkiano como criadora de mitologia e destruidora da história por transformá-la em imagem do mito.

Até aqui podemos perceber de modo mais direto a importância do ancoramento de Schwarz na interpretação presente em *Kafka: pró e contra* de Anders. Os elementos da literatura kafkiana analisados nesta obra foram o fundamentalmente o ponto de partida do ensaio de 1961. O conteúdo desse livro também é refletido com importância na análise que o crítico elaborou em 1966 ao conto “*Die Sorge des Hausvaters*”²⁸ de Kafka, que publicou no Suplemento literário de o Estado de S. Paulo; o ensaio aparece sob o título do conto traduzido, “A tribulação de um pai de família”.

²⁸ Foi nesse “Suplemento Literário do Estado de São Paulo”, de 12 de março de 1966, que pela primeira vez o texto “A tribulação de um pai de família” veio a público em língua portuguesa por meio da tradução realizada pelo próprio Roberto Schwarz diretamente do alemão. Em 1999, o já falecido Modesto Carone fez uma nova tradução do arabesco intitulada como “A preocupação de um pai de família”, contido na coletânea *Um médico rural*, publicado pela Companhia das Letras.

1.3. O “Odradek” de Anders e o de Schwarz

Odradek, no breve conto de Franz Kafka, *Die Sorge des Hausvater* é o ser central da trama, primeiro ele aparece como uma palavra que as universidades eslavas e alemãs disputam sua origem semântica, mas a personagem narradora, o pai de família, sabe que Odradek vai para além da pura existência da palavra, ele é um objeto da realidade na qual seu nome é disputado por pessoas que desconhecem sua origem ontológica e sua real funcionalidade. A coisa estranha não atribula apenas os linguistas acadêmicos, mas causa também caraminholas na cabeça do pai de família. Esse objeto que parece um carretel (*Spule*) achatado em forma de estrela é aos olhos da personagem narradora um ser que a muito perdeu sua finalidade. No entanto, o objeto existe, sua finalidade parece ser justamente não ser útil atribulando a falsa moralidade do pai de família. O ser estranho Odradek tem grudado em si fiapos que dão a impressão dele ter sido descartado, mas para além disso o ser estranho tem vida própria, ele fica em pé, responde que não tem endereço fixo quando lhe perguntam onde ele mora, nada o atribula e ri com um folego de uma pessoa sem pulmões. Esse objeto que não sofre a ação do tempo, mas se move no espaço, atribulando o pai de família que teme que Odradek sobreviva a ele.

A interpretação contida em *Kafka: pró e contra* de Günther Anders sobre Odradek esteve presente como ponto de partida para a análise que Roberto Schwarz realizou sobre o esse ser estranho. Em Anders, o filósofo tratou o objeto como um ser que causa estranhamento dentro da cotidianidade da vida, generalizando Odradek como a representação de todos os objetos que existem, mas que o ser humano ordinário estranha por não ter consciência de suas existências e, tão pouco, de suas finalidades. Schwarz também parte do ponto do estranhamento, mas o seu resultado foi diferente, pois esse fenômeno seria causado pelo objeto dentro do ambiente da cultura burguesa e não no contato casual e visual com os objetos que se apresentam nesse meio.

Odradek era, para Anders, um objeto criado por Kafka para denunciar o escândalo dos seres humanos serem condenados a viverem *como* coisas na sociedade capitalista. O objeto criado por Kafka seria diferente da mesa que ganhou vida ao ser objetivada como produto social e transformada em mercadoria, assim como apresentada em *O capital* de Karl Marx²⁹ (1818-1983). O que constituiria Odradek como um objeto “absurdo” seria a

²⁹ Marx, em *O capital*, dá vida à mesa que se transforma em uma mercadoria, assim, a madeira transformada em mesa “tão logo aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa sensível-suprassensível. Ela não só se mantém com os pés no chão, mas põe-se de cabeça para baixo diante de todas as outras

sua inutilidade. Assim como todos os objetos estranhos que nos deparamos Odradek faz lembrar todos os tipos de coisas criadas pelos seres humanos, que à primeira vista parecem não atender diretamente as nossas necessidades. Esse contato do ser humano com os aparelhos desconhecidos só ocorreria com estranhamento, pois a “vinculação deles com o sistema de necessidades dos homens é infinitamente mediada”. O filósofo ponderou que esse fenômeno não aparece como um truque utilizado por Kafka, mas sim como uma manifestação do mundo moderno, o qual foi encoberto com os hábitos esvaziados de conteúdo. Em vista disso Kafka conseguiu revelar por meio de sua técnica literária o fenômeno encoberto na vida cotidiana e, deste modo, ser “outra vez realista” (ANDERS, 2007, p. 18).

Entretanto, Schwarz foi além da interpretação de Anders, pois mostrou que Odradek não foi apenas a forma de representar os seres humanos vivendo *como* coisas, mas sim a própria figuração dos humanos ontologicamente *tratados e constituídos* como coisa causando estranhamento na moralidade da classe média. O objeto estranho foi apresentado pelo pai de família como um objeto que perdeu a sua finalidade, um ser mediatizado na forma de carretel (*Spule*), mas que não era carretel e, assim, configurando-se como a negação lógica da cultura e da vida burguesa. O pai de família, como expressão dos costumes da sociedade burguesa, descreveu as feições físicas do objeto sob o efeito do estranhamento, e o representou como um traste que existia e que era o causador da sua tribulação, porque o objeto aparecendo como descarte do meio social era “livre do sistema de compromissos que prende o pai de família” (SCHWARZ, 2008, p. 25). Com isso, Odradek atribulava o pai de família por apenas existir e por ser a imagem que espelhava a ausência de preocupação. O narrador estranha o objeto com um misto de inveja e tristeza, desejando que o objeto morresse, para que ele pudesse sobreviver a Odradek, revelando, assim, a sua verdadeira identidade: “um partidário inconfesso da destruição” (SCHWARZ, 2008, p. 28). E Odradek qualificando-se como um “*Lumpenproletariat*” (SCHWARZ, 2008, p. 26). Na forma de um lumpesinato, Odradek negava os compromissos e atribulava o ser humano médio da sociedade burguesa.

O conteúdo das interpretações de Schwarz sobre Odradek partindo de *Kafka: pró e contra*, trouxe elementos renovadores e profundos para a compreensão da obra kafkiana e para o debate estético marxista no Brasil, pois mostrou essa personagem como um ser ontologicamente constituído refletindo a existência humana dentro da sociedade

mercadorias, e em sua cabeça de madeira nascem minhocas que nos assombram muito mais do que se ela começasse a dançar por vontade própria” (MARX, 2013, p. 146).

capitalista. Aqui, nesta seção, a proposta foi apenas mostrar a importância e a diferença dos rastros da interpretação de Anders que saltavam aos olhos e que colaboravam para a originalidade dos textos do ensaísta brasileiro relativos a Kafka, que exploraremos na sequência.

1.4. Uma Barata é uma barata

Roberto Schwarz em seu ensaio “Uma barata é uma barata é uma barata” de 1961, analisou criticamente a novela *A metamorfose* (1997) de Franz Kafka. Apesar de ter elaborado sua crítica partindo desta novela, as categorias trabalhadas em seu ensaio tocavam, de modo geral, a totalidade da obra de Kafka. Schwarz analisou, por princípio, tratando-a como expressionista. Com razão, tendo em vista que em 1913, após a finalização da escrita, a novela passou, mediada por Max Brod, pelas mãos do poeta expressionista Franz Werfel³⁰ (1890-1945), o qual encaminhou a novela para a editora de Kurt Wolff³¹ (1887-1963). Kafka firmou compromisso em publicá-la sem prazo determinado, publicando-a quase três anos depois. Entre 1913 e 1915, antes da publicação, a novela passou pelas mãos de Robert Musil³² (1880-1942), que a encaminhou para a revista “*Neue Rundschau*”³³ (Nova Revisão) da Editora S. Fischer, onde foi recusada. Por fim, em 1915, *A metamorfose* foi publicada pela primeira vez em uma revista expressionista, “*Die Weissen Blätter*” (Folhas Brancas). A revista naquele ano foi dirigida por René Schickele³⁴ (1883-1840), e pertencia à Editora Kurt Wolff. Em 1915, Kafka recebeu das mãos do dramaturgo Carl Sternheim³⁵ (1878-1942) o prêmio Fontane de Literatura. Essa premiação motivou a editora a fazer uma nova edição da *A metamorfose*. A novela ganhou uma segunda edição pela mesma editora em 1918, passando a compor a coleção expressionista “*Der jüngste Tag*” (O juízo final) (CARONE, 1997).

³⁰ Franz Werfel, nasceu em Praga, foi um poeta, romancista e dramaturgo austríaco, foi amigo de Max Brod, teve sua carreira no período da Primeira Guerra Mundial, no entre Guerras e na Segunda Guerra Mundial. Por sorte, em 1940, conseguiu, junto a esposa, se refugiarem e fugirem dos nazistas rumo a Nova Iorque.

³¹ Kurt Wolff nasceu em Bonn, no Reino da Prússia, teve descendência judaica por parte da mãe. Kurt começou seu trabalho de editor em 1908 junto com Ernst Rowohlt (1887-1960) em Leipzig. A Editora Kurt Wolff foi a primeira a editar as obras de Franz Kafka em vida do autor. A novela *A Metamorfose* ganhou duas edições uma em 1915 e outra em 1918.

³² Robert Musil nasceu em Kagenfurt, foi um escritor austríaco. Entre seus principais trabalhos literários, encontra-se, em dois volumes, *O homem sem qualidades*, de 1930.

³³ A revista *Neue Rundschau* foi um periódico inaugurado em 1903, que sobreviveu até 1941.

³⁴ René Schickele nasceu em Obernai, foi um escritor, ensaísta e tradutor.

³⁵ Carl Sternheim nasceu em Leipzig e foi um dramaturgo alemão que foi expoente para o expressionismo.

Provavelmente, György Lukács esteve presente no posicionamento de Schwarz frente ao “antirrealismo” expressionista de Kafka. A influência do filósofo não compareceu apenas na maneira que o crítico buscou compreender a narrativa da obra kafkiana, mas também no posicionamento diante do expressionismo e da literatura de vanguarda³⁶. Schwarz explicitou os elementos que remetem ao ponto de partida antirrealista de Kafka, a linguagem e o gesto³⁷, colocando-as como contraponto à defesa sobre o realismo de Kafka presente em *Kafka: pró e contra*. Colocou o conteúdo e a técnica criativa de Kafka como opostos ao conteúdo e a técnica criativa dos romances

³⁶ Afirmamos isso, pois os elementos que Schwarz buscou mostrar na literatura de Kafka aparecem no ensaio, onde, pela primeira vez em 1934, Lukács tratou do expressionismo alemão. O ensaio “Grandeza e decadência do expressionismo” (1934) foi publicado pela primeira vez na revista “*Internationale Literatur*” e posteriormente foi reimpresso em “*Schicksalswende*”, Aufbau-Verlag, de 1948. Essa edição foi a mesma que Schwarz citou o texto “*Erzählen oder Beschreiben*” (“Narrar ou descrever?”) de 1936, de Lukács, no início de seu ensaio “Perto do coração selvagem”, de 1959, que trata sobre a literatura de Clarice Lispector. Nesse ensaio sobre o expressionismo, Lukács fez uma análise da presença ideológica do movimento expressionista alemão dentro do Partido Social-Democrata Independente. Lukács aproxima a técnica interpretativa do partido à técnica de elaboração expressionista. O filósofo afirmou nesse ensaio que a visão de mundo (*Weltanschauung*) expressionista seria pequeno-burguesa e sua crítica ao capitalismo formaria uma “apologia indireta” ao capitalismo. Lukács defendeu que a literatura expressionista cria uma visão mitológica dos problemas presentes na realidade capitalista, passando a dar uma forma desfigurada para os problemas e para o capitalismo. A maneira de figuração de mundo dos expressionistas o transforma em uma natureza morta que angustia a vida boêmia da intelectualidade pequeno-burguesa e suas críticas “anti-burguesas” no pré-guerra teriam “caráter boêmio”. O método criativo do expressionismo, aqui o que mais se aproxima da análise de Schwarz, combate as frases e favorece a palavra e, com isso, a palavra e as frases se opõem uma à outra, as palavras isoladas são escolhidas e aplicadas para o fim de seus isolamentos. A linguagem, como elemento do método expressionista, desprende-se da realidade material objetiva, solidificando-se em imagens alegóricas uma ao lado da outra, sem mediações. Como exemplo da presença do método e do pacifismo expressionista, Lukács utilizou a poesia de Franz Werfel, o mesmo poeta que entregou *A metamorfose* de Kafka para a Editora Kurt Wolff. Essa crítica de Lukács ao expressionismo levou a um debate direto com seu antigo amigo e ex-colaborador Ernst Bloch, que o criticou, primeiro em 1937, na revista “*Die Neue Weltbühne*”, com o ensaio “O expressionismo visto agora” e, em 1938, na revista “*Das Wort*”, com o ensaio “Discussões sobre o expressionismo”, que o levou a uma réplica na revista “*Das Wort*”, em 1938, com o ensaio “Trata-se de realismo”. Ver mais sobre a posição de Lukács em: LUKÁCS, Georg. “Grandeza y decadencia del expressionismo”; “Se trata del realismo”. In _____. *Problemas del realismo*. Tradução de Carlos Gerhard. 1ªed. México: Fondo de Cultura Económica, 1966. Sobre o posicionamento de Bloch, ver mais em: BLOCH, Ernst. “Discussões sobre o expressionismo”; “O expressionismo visto agora”. Tradução de Carlos E. Jordão Machado. In. MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

³⁷ Aqui também percebemos uma possível influência da interpretação de Walter Benjamin sobre o expressionismo alemão em sua obra *A origem do drama barroco alemão* (1925). Benjamin aproxima o conteúdo do expressionismo alemão ao conteúdo do drama barroco, e defende que o tempo histórico da realização do expressionismo tem características aproximadas do tempo histórico do drama barroco. Para Benjamin, a semelhança, que aproxima as duas temporalidades, é que ambos os movimentos artísticos se manifestaram em um momento histórico de transição, o qual faz perder, de certa forma, a referência artística por meio do presente e faz buscar essas referências no passado já destruído, figurando, assim, as ruínas do presente. A técnica da linguagem e o delineamento forte dos gestos aproximam o expressionismo ao drama barroco alemão. Quando Schwarz tratou em seu ensaio tratou sobre a linguagem e os gestos em Kafka, tendo em vista que o crítico o tratou como um escritor expressionista, também nos remete a essa interpretação de Benjamin sobre expressionismo de 1912-1920. Ver mais em: BENJAMIN, Walter. Questões introdutórias de crítica do conhecimento. In. _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Paulo Rouanet. 1ªed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. (p. 49-80).

realistas, concordando com a formulação de Lukács sobre o expressionismo e a arte de vanguarda. Com as manifestações artísticas e os debates que geraram no Brasil na década de 1960, a incorporação da elaboração estética de Lukács e a originalidade da análise de Schwarz sobre a literatura kafkiana trouxeram elementos que renovavam e colaboravam para o debate estético marxista no Brasil.

1.4.1. Fábula ou conto de fadas de sinal trocado

Roberto Schwarz em seu ensaio focou em analisar a novela *A metamorfose*. A obra kafkiana, para o crítico, tem uma consistência absoluta de vida e de palavras, os atos e a temporalidade não violentam a linguagem, mas a aceita como significação coagulada em imagens. Logo, Kafka fez nascer um ser humano que sofre o seu próprio produto de significações. Esse ser humano não teria como escapar do horror “regrado pelas significações que criou” (SCHWARZ, 1981, p. 60). Mostrando que no universo kafkiano não existe escapatória do horror, e isso é um componente que possibilitou ao crítico a interpretá-la como um conto de fadas de sinal trocado.

A literatura kafkiana foi uma fabulação acidental para Schwarz, trazendo elementos que a diferenciam da maneira das fábulas realistas do século XIX. Para o crítico, todo ambiente que Kafka figurou provoca uma impressão fantasmal, — o ser humano sofre o horror do mundo objetivo —, pois a exterioridade mundana passa a significar o que significa, ou seja, os significados dos objetos e indivíduos passam a ser reconhecidos apenas por meio da posição social que ocupam e da forma que se apresentam no imediato. A realidade transforma-se em uma tautologia, “A=A”. A transformação e a imagem exterior de Gregor selou o seu destino, não há possibilidades de retorno. Com isso, “se Samsa acordou barata, ao contrário, não há nada que possa fazer pelo seu amanhã de homem” (SCHWARZ, 1981, p. 60).

O elemento de horror que aparecia na composição de Kafka era a definição do destino do escolhido por meio de sua desgraça pré-estabelecida, — levando em consideração a novela que foi analisada, a desgraça seria a transformação em inseto daninho e o escolhido seria o Gregor. No entanto, o que definiu o destino não seria apenas a manifestação do horror, mas também a figuração do desespero. Toda a agitação presente na novela de Kafka era estabelecida pela angústia que impedia as ações de terem significado prático, ou seja, as ações não geravam mudanças na História, pois as intenções de Gregor não “se inscrevem no exterior de maneira a modificá-lo e renovar-se”, pelo contrário, essas ações se refletem apenas “sobre o próprio corpo, que pode cansar, ferir-

se e morrer” (SCHWARZ, 1981, p. 61). Portanto, os atos, que eram executados dentro dos limites da impotência, tornavam-se “imagem de si mesmo para uma plateia de terceiros, o gesto *exprime* o significado que não pôde *realizar*” (Ibidem).

O crítico frisou que o diferencial do conto de fadas de Kafka eram as transformações irreversíveis, injustas e abandonadas pelas entidades divinas. Nas fabulações clássicas da história da literatura, as transformações de seres humanos em animais eram recorrentes, contanto que fossem realizadas de maneira justa e com a garantia de reversão da criatura, quando esta fosse amada ou quando reconhecida a sua humanidade. As fábulas clássicas também apresentavam, vez ou outra, a ratificação divina, quando a transformação ocorria de maneira injusta ou quando a personagem realizava um ato “nobre” de bondade. Assim, no universo kafkiano, nenhuma dessas possibilidades têm sido encontradas.

Em sua análise o brasileiro destacou que as relações que se acentuam no plano objetivo da obra de Kafka não encontravam dificuldades para se desenvolverem, pelo contrário, elas eram impostas com facilidade. O plano objetivo mantém as posições com significados fixos, os quais não eram reelaborados pela consciência com os devidos sentidos, assim, “um gerente é um gerente e nada mais” (Ibidem). Esses significados fixos geravam as situações irremediáveis que compunham a leveza estabelecida por essas situações em que as personagens estavam inseridas. A surpresa que a situação proporcionava à personagem não quebraria com o ponto central dessa leveza. Kafka fez com que a série de eventos permanecesse leve, mesmo figurando a atrocidade da qual o ser humano tornava-se vítima, fazendo com que o contato com a atrocidade mudasse de sinal. Toda a realidade externa à situação eram fatores que transformavam a relação do herói com as demais personagens, desta maneira as “relações objetivas da personagem prefiguram seu destino” (SCHWARZ, 1981, p. 69).

Na literatura kafkiana o curso que se estabeleceu na novela somente validou a atrocidade da transformação que ocorreu no princípio, com isso, “o caso começa mal e acaba pior”. A consciência individual do transformado, por não participar da criação do próprio destino ativamente, fez da aparência de Gregor “uma barreira absoluta, contra a qual os atos são ineficazes” (SCHWARZ, 1981, p. 60). Gregor, segundo o crítico, não é amado por ninguém e a possibilidade da ratificação divina era inexistente, ao contrário, a potência sobre-humana validava a transformação. Por isso, Gregor não poderia voltar a ser o simples caixeiro viajante. O transformado era arrastado pelo selamento de seu destino e pelo seu ato que pouco importavam, fazendo com que a aparência, a

exterioridade do ambiente e das relações engolissem a humanidade do sujeito. Mostrando o modo com que Kafka em *A metamorfose* conseguiu figurar a subjetividade sendo dissolvida nas condições exteriores, objetivas, “de modo que um homem *é* sua posição, ou, mais grave, a posição *é* o homem” (Ibidem). Com isso, Kafka, por meio de sua linguagem, apresentou a troca de sinais do ser humano frente à sua posição social. Essa posição, que se manifesta como absoluta, possibilitou Gregor a não ser mais visto como Gregor, mas como caixeiro viajante que outrora foi a forma que ele se apresentou no imediato, mas, a partir do momento da transformação, sua manifestação só permitiu que Gregor fosse reconhecido como uma barata, na realidade na qual uma barata *é* uma barata, mesmo com a interioridade e a consciência permanecendo humanas.

Consequentemente, a transformação de Gregor não se tratou de um resultado de sentimentos melancólicos que poderia ser resolvida dentro de seu contexto subjetivo, mas tratou-se de determinações impostas por um cenário material, que estava objetivamente dado e que foi para além do contexto interior de Gregor. A transformação fez com que o sujeito perdesse a autonomia para criar o seu próprio destino e modificar a história, e o cenário material passou a ser responsável por alienar “radicalmente qualquer prática humana que nele se intente” (Ibidem). Negado pelos seus familiares e pela realidade objetiva, o metamorfoseado em barata foi colocado como um sujeito obsoleto. A posição de inseto de Gregor foi responsável pela mobilização da dinâmica e na divisão social de trabalho cotidiana de seus familiares e, também, pela modificação das relações no ambiente privado. Sua transformação afetou todos os familiares e metamorfoseou as formas sociais presentes nessa esfera social objetiva. Com isso, frisando que a presença de Gregor “infecta o mundo” (SCHWARZ, 1981, p. 61).

Diferentemente dos contos de fadas clássicos, nos quais a transformação atingia apenas a forma corpórea sem atingir a interioridade, as personagens não perdem a capacidade da fala, a qual se responsabiliza pela mediação da consciência humana na realidade. O crítico mostrou que em Kafka acontece o contrário, a personagem metamorfoseada perdeu a potencialidade criadora da consciência, perdendo junto a capacidade da fala, que era suprimida por um “pipilar destruidor” que a impedia de objetivar a sua consciência por meio da mediação da fala. A perda da fala impediu que sua interioridade humana se manifestasse no seu corpo de barata, formando uma barreira absoluta que impedia a reversão da transformação de Gregor. Logo, a aparência exterior do transformado teve a predominância sob a sua interioridade, diferentemente das fabulações clássicas, nas quais estas permaneciam a despeito da aparência do

transformado. Com o sinal trocado, a transformação de Gregor infeccionava o mundo do qual fazia parte, proporcionando o abandono do reconhecimento de sua humanidade por parte dos familiares. Esse abandono, junto com a impotência para se objetivar no mundo, destrói a sua interioridade humana, forçando-o a aproximar-se, cada vez mais, da criatura que em certa manhã despertou transformado. Com isso, as possibilidades de reverter a sua situação ficavam cada vez mais estreitas, seguindo até o momento em que se fecharam totalmente. Com sinais trocados, o conto de fadas de Kafka transforma a tudo e a todos que estavam inseridos no ambiente, mesmo negando a situação, todos estavam dentro e sofriam com a desgraça. Todos os elementos, objetivos e subjetivos, que compunham o mundo kafkiano eram apresentados com os sinais trocados. Essa maneira de Kafka elaborar o seu conto de fadas passou a mostrar a impotência do sujeito transformado e as consequências dessa transformação na totalidade do ambiente. Para Schwarz, a personagem passou a ser um expectador da História, e “a História do homem é escrita fora dele” (SCHWARZ, 1981, p. 64).

Com as características do conto de fadas de sinal trocado de Kafka: transformação de Gregor; a perda da consciência; impotência diante da situação; impossibilidade da reversão; ação inefetiva; interioridade humana destruída; barreiras que se transformavam em absolutas para a reversão e o desenvolvimento da personagem. Eram fatores que arrastavam a personagem para seu destino final, onde o sujeito passava a ser um expectador de sua própria morte. Dessa forma, em *A metamorfose*, diferentemente dos contos de fadas clássicos, a vida só pode ser restabelecida por meio da morte, o livramento da situação presente não seria para o escolhido metamorfoseado, mas para os que estavam ao seu entorno. Logo, após o falecimento de Gregor, a família “sai da casa sombria para o dia ensolarado, o destino torna-se de súbito promissor, e os pais percebem com gosto, a filha distendendo o corpo jovem que em breve merecerá marido” (SCHWARZ, 1981, p. 63).

1.4.2. Consciência na plateia e a destruição da interioridade pela exterioridade

Roberto Schwarz, ao analisar a literatura kafkiana como fábula de sinal trocado, trouxe elementos que compõem e que dão suporte para a afirmação de que, em Kafka, a consciência é colocada na plateia³⁸. Como foi mostrado acima, na novela *A metamorfose*,

³⁸ Ao tratar da consciência, percebemos, em Schwarz, uma aproximação da concepção de consciência formulada por György Lukács em seu livro de juventude, *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*, já influenciado pelo marxismo e pela Revolução Proletária de outubro de 1917 na

o crítico verificou que a exterioridade ganhava predominância sobre as personagens desta novela. Gregor teve o destino definido pela sua aparência exterior e pela realidade objetiva que se configurou em seu entorno. As determinações da exterioridade excluía a consciência do sujeito da composição da História, a qual passava a ser escrita na exterioridade sem mediações da consciência do sujeito. Essas determinações, impostas pela exterioridade, dissolviam a subjetividade do indivíduo e, como consequência, a consciência perdia a sua capacidade criadora, passando a compor a plateia para assistir, sem qualquer intervenção, o próprio destino, o caminho para a morte.

Para compreendermos esse processo de dissolução da subjetividade, vamos nos aprofundar um pouco mais nas determinações que Schwarz nos mostrou em sua análise. Apresentando, que em sua formulação, a transformação de Gregor também afeta a consciência, que é alienada da História. O crítico afirmou que por meio do desastre que iniciava a novela a consciência individual perdia sua participação ativa na criação de seu destino e, como consequência, perdia a sua participação na História humana, pois essa o expulsou e o arrastou como um objeto. A consciência passa a ser apenas um conteúdo que não determina a configuração de um caminho que possibilite a saída de Gregor de sua situação de transformado, mas, ao contrário, passa a ser também uma barreira. Esses caminhos passam a ser bloqueados e a última consequência é a animalização e a perda da capacidade criadora da consciência, a qual passa a compor a plateia da história, pois o cenário material “aliena radicalmente qualquer prática humana que nele se intente” (SCHWARZ, 1981, p. 60).

Na literatura kafkiana esteve figurado de modo puro o desespero que se configurou pela agitação do sujeito que não se inscreveu na História. Essas agitações eram superficiais, não modificavam e nem renovavam a exterioridade, pois perderam seus significados práticos. A ação passou a ser limitada pela impotência e, como mostrou o crítico, “torna-se imagem de si mesmo para uma plateia de terceiros, o gesto *exprime* o significado que não pôde *realizar*” (SCHWARZ, 1981, p. 61). Com isso, os impulsos humanos de Gregor passaram a vir de uma profundidade que estava aquém da “prática

Rússia. Nessa obra, o filósofo analisou a formação da consciência na sociedade civil burguesa e se esforçou em mostrar como que a consciência do proletariado é permeada pelas determinações da realidade de um estágio histórico avançado das forças produtivas capitalistas. Essas determinações, que são partes constitutivas da sociedade burguesa, *reificam* a consciência do proletariado e a aprisionam. Para Lukács, “a consciência *reificada* deve permanecer prisioneira, na mesma medida e igualmente sem esperança, nos extremos do empirismo grosseiro e do utopismo abstrato” (LUKÁCS, 2012, p. 185). Assim, “*a consciência se torna um espectador inteiramente passivo dos movimentos das coisas conforme a lei, no qual não pode intervir sob nenhuma circunstância, ou se considera um poder capaz de dominar ao seu bel-prazer — subjetivamente — o movimento das coisas, em si destituída de sentido*” (Ibidem, grifos meus).

modificadora”, sendo “condenadas à identidade eterna”, pois as ações eram acidentais e por não articularem a realidade efetivamente eram articuladas por essa realidade. Tendo em vista isso, o mundo, para quem estava apenas assistindo-o, aparecia como desprovido de nexos internos, mas, para quem o vivia, essa falta de nexos não se apresentava. Os entraves eram colocados como absolutos, Gregor com corpo de inseto; K., o agrimensor, tinha o castelo inatingível; e Joseph K. tinha o processo desconhecido. Essas situações inacessíveis determinavam a ação do herói, ou a falta dela; determinavam os caminhos a serem seguidos, modificando a consciência que perdia sua capacidade de entrelaçar e ordenar os fatos da realidade. A consciência produzida em um mundo sem sentido prático, tornava-se arbitrária e tecia significados que não atingiam a realidade de modo a modificá-la. Portanto, o exemplo de Gregor ilustrou a situação: a personagem, ao acordar pela manhã, apenas se espantou com o corpo transformado, mas não se revoltou contra a transformação, pelo contrário, ficou apenas melancólica e pensando na vida. As cenas subsequentes mostraram que Gregor estava desprovido de propósito, pois deixou que as situações da vida se encaminhassem e se estabelecessem por meio das associações livres.

Esse processo de espanto e conformismo tem consequências quando a barata falou pela primeira vez. O crítico destacou que, Gregor, ao ouvir — com ouvidos humanos — a sua própria voz imiscuída com a voz de inseto de maneira exterior e estranha, sofreu esse processo na maneira do espanto, mas também sem gerar uma atitude de ação. A destruição da voz de Gregor ocorreu por um “pipilo” que vem de mais fundo e “anula a voz, domínio consciente” (SCHWARZ, 1981, p. 62). Com isso, a fala, como mediadora da objetivação da consciência, foi anulada e perdeu sua função de mediatizar a consciência, e “a consciência, embora permaneça humana, é destituída de poder; a presença corpórea, prática, esta se animalizou” (Ibidem). O conteúdo prático da linguagem, para mediatizar a consciência do sujeito, também foi destruída e destruiu a consciência e a interioridade desse sujeito e Gregor, ao ser transformado em barata, falava a língua dos insetos, que impedia a mediação entre a consciência e as medidas práticas colocadas pelo ambiente. Nem mesmo a forma mais simples de objetivação da consciência que era efetuada por meio da fala era possível para Gregor, sua relação com seus familiares, gerente e etc., eram impedidas pela impossibilidade de externar a consciência por meio da fala. Com a falta da mediação da fala, para objetivar a consciência, somente a exterioridade de Gregor passou a ser vista de modo imediato. Em vista disso, “as relações objetivas da personagem prefiguram seu destino” (SCHWARZ, 1981, p. 69).

A perda da potencialidade articuladora da consciência por falta do instrumento mediador, fez com que ela fosse destituída de criatividade. Uma consciência que não tinha a capacidade de articular o mundo passaria a ser manipulada por ele, ou seja, nesse caso, a situação de metamorfoseado de Gregor era pré-estabelecida, isto é, a “descrição das condições exteriores prefigura o seu destino” (SCHWARZ, 1981, p. 65). A consciência, passando a ser passiva diante da situação posta, para obter a organização de sua interioridade, cria-se uma dependência da organização externa, objetiva a ele. A postura da consciência passiva também era um limite posto pela temporalidade humana, a existência dos limites impostos iam para além da consciência, a consciência não era apenas coisificada, mas também transpassada por um “impulso escuro, um pipilo destruidor” (SCHWARZ, 1981, p. 62).

A impotência da consciência e da interioridade foram estabelecidas por forças externas, por uma “providência má”, a qual condenou os seres humanos que eram impotentes de si mesmos. A impotência, que neutralizava a consciência, também constituiu uma maneira de destruir a interioridade da personagem por meio da exterioridade corpórea e social, que impedia objetivamente a realização da vontade humana do transformado. O crítico tomou como exemplo a tentativa impossível de Gregor voltar a dormir sobre o flanco direito após acordar transformado, a objetividade de sua casca de barata o impediu de se sustentar neste flanco. Com isso, “seu próprio corpo funciona como uma coisa e determina o cessar da atividade; tanto poderia fazê-lo após a 94ª como antes da 107ª vez. Tempo e a consciência perdem juntos a sua humanidade” (SCHWARZ, 1981, p. 63). Os desejos internos de Gregor eram impedidos pela exterioridade, a realidade objetiva se fez como uma barreira absoluta para a realização de seus desejos subjetivos. O mesmo foi atribuído para a situação que impedia Gregor de realizar seu desejo de se livrar do trabalho de caixeiro viajante, uma força externa, material objetivada na forma da dívida familiar que foi assumida por ele.

Outros elementos para a anulação da consciência e para a dissolução da subjetividade presente na literatura kafkiana seriam a temporalidade duplicada, a qual proporciona a perda correlata da capacidade humana-criativa da consciência de organizar os conteúdos humanos. Segundo o crítico, a temporalidade que correspondia à atividade humana perdeu sua autonomia, figurando um desenho padrão, pré-estabelecido. O mito ganhou predominância e se sobrepôs à História, fazendo com que a vítima da transformação fosse fatalizada. A temporalidade mítica também seria uma força exterior que aniquilaria com a interioridade Histórica e humana. A temporalidade perde a

capacidade de sucessão dos eventos, cada quadro tem sua própria duração temporal. Os quadros seguiam de um para o outro sem mediações e cada um compunha uma totalidade singular. As durações das cenas em Kafka apareciam perfeitas, apenas não eram articuladas pela duração, passando a ser descontínua, e a existência de Gregor a “*transforma em imagem de si mesma*” (SCHWARZ, 1981, p. 64, grifos do autor). A duração se apresentava ilusoriamente articulada passando a ser um engano humano, “o tempo verdadeiro, contínuo, é ditado pelos passos que transformaram Gregor em barata e o conduzem com segurança para a morte” (Ibidem). A liberdade estava fora do conteúdo do tempo mítico, pois ela não permitia articular e unificar as situações, sendo apresentadas na literatura kafkiana com independência “por não serem unificadas num projeto da consciência” (Ibidem).

Com a destruição da consciência e a falta de liberdade, o projeto de unificação das situações pela consciência tornou-se impossível, porque a realidade objetiva era estranha a Gregor. Assim, “a disposição dos móveis da sala, o corpo de Gregor, mesmo seus hábitos, tudo é cenário estranho à sua interioridade, que é unificada pela situação em lugar de unifica-la” (Ibidem). Podemos pensar que a interioridade de Gregor entra em simbiose com a situação, a qual transforma a interioridade humana em uma parte de si mesma, a consciência perde sua liberdade e potencialidade, e a interioridade é dissolvida na exterioridade do cenário objetivo. A consciência passa a ser articulada pelo mundo, o qual prefigura o destino do escolhido e as possibilidades para o futuro são fechadas. Desse modo, “o futuro de Gregor é seu presente: uma barata entre homens. A identidade tornou-se imediata e permutável [...]. A mediação do tempo como dimensão da liberdade, da elaboração do futuro, inexistente” (SCHWARZ, 1981, p. 65).

Em *A metamorfose*, o presente de Gregor é conservado pela dissolução de sua interioridade, o futuro está fechado e passa a ser seu presente. Kafka, mostrou a prática humana pela perspectiva das forças estranhas que dominavam o sujeito, assim como no expressionismo. Os dois níveis de temporalidade retiraram a possibilidade de compreensão da situação, também retiraram a autonomia do sujeito, e a História se fez por uma “força estranha” (SCHWARZ, 1981, p. 65). Com isso, o crítico defendeu que Kafka reduziu a prática inteligível “à essência irracional do ser” (Ibidem). Essa redução da essencialidade humana forçou o escritor à criação de uma personagem que apenas descrevia a exterioridade de modo “radicalmente ignorante e fascinada, única postura possível em face daquilo que, habitando entre nós, é visto como sinal estrangeiro” (Ibidem).

Mostrando que a literatura kafkiana não nos apresentou uma dialética entre a interioridade e exterioridade, para o crítico a maneira da exposição caminhava entre a descrição da objetividade de Gregor, passando para sua interioridade, a qual iniciava o discurso; a volta para a exterioridade não ocorria por uma passagem gradual entre os dois momentos, mas se fazia de forma brusca. O discurso vivido pela personagem passava por uma transformação, “cortando o vínculo prático entre homem e seu destino, entre significado subjetivo e objetivo, a passagem de um para o outro tem que ter por correlato a constituição de *modos de ser diversos*” (SCHWARZ, 1981, p. 66, grifos do autor). Como consequência, a maneira que Kafka realizou *A metamorfose*, para o crítico existe a exclusão do ponto de vista subjetivo das personagens fechando as possibilidades de a realidade ser narrada. No entanto, fechando-se as possibilidades de narrar, abrem-se as portas para a construção de fantasias e suposições. Gregor não tem um ponto de vista elaborado diretamente da sua subjetividade humana, pois perdeu a capacidade de “relatar os fatos, pois então estaria a cavaleiro da História, ou ao menos, dela participando” (Ibidem).

Na posição de Schwarz, a exterioridade na literatura kafkiana foi transformada ao atribuir a característica fantasmagórica, do mesmo modo que ocorria na arte expressionista. A transformação da exterioridade objetiva em fantasmagoria, a qual não protegia a interioridade da dissolução na exterioridade e, no cenário objetivo — como ocorria no naturalismo —, mas, pelo contrário, a consciência, por nada articular, tornou-se “idêntica aos seus conteúdos, cuja enumeração é a descrição dela, que existe apenas enquanto produtora de fantasias” (SCHWARZ, 1981, p. 67). Desta maneira, Gregor não teve um caráter específico, apenas atos “patetas” que nasciam de “sua situação exterior que é a marca de seu caráter” (Ibidem, grifos do autor). Os desejos subjetivos não eram atendidos, e a subjetividade foi despida de necessidade interior, seu conteúdo “aparece apenas como exemplo, permutável tanto quanto ela. Reificada, finita e descritível, torna-se imagem genérica de si mesma” (Ibidem). Para Schwarz³⁹, na impotência que expressava a barata Gregor, podemos encontrar a origem “grotesca de um mundo em que tem sentido a postura positivista meramente descritiva” (Ibidem). A “consciência na

³⁹ Nesse ponto, Schwarz faz uma aproximação de Kafka como método sociológico de Émile Durkheim, considerando que “sociólogos kafkianos” seguiria esse rumo: “É preciso considerar os fenômenos sociais neles mesmos, desligados dos sujeitos conscientes que os têm como representação; é preciso estudá-los de fora como coisas exteriores; pois é nesta qualidade que se apresentam a nós” (SCHWARZ, 1981, p. 67).

plateia”⁴⁰ ganhou as características do método sociológico positivista que descreveu as situações como externas ao sujeito, a consciência perdia suas qualidades de produto da realidade e de vinculação com a exterioridade, reduzindo-a a um instrumento de contemplação que estava fora da realidade. Essa maneira de operação apareceria do subjetivismo exagerado de Kafka, que purificava as significações e transformava os gestos em linguagem. Esses gestos na literatura kafkiana eram elementos expressionistas em sua obra.

As relações das forças estabelecidas mecanicamente no mundo kafkiano fazem com que a exterioridade não tenha dificuldades de ganharem predominância, pois a consciência não refaz o sentido, as posições das personagens contêm seu próprio significado. As necessidades apresentadas na literatura de Kafka eram diversas da empírica, a qual a “interioridade e exterioridade são momentos comunicantes e distintos” (Ibidem). Portanto, o crítico mostrou que a interioridade, a consciência e a subjetividade foram dissolvidas nas condições impostas pela exterioridade, de modo que essa dissolução se deu pela posição do ser humano na realidade social. As qualidades subjetivas, ao serem tomadas de assalto, transformaram o ser humano em uma peça abstrata dentro das relações sociais. Assim sendo, “um gerente é um gerente e nada mais” e a consciência passou a ter uma imagem genérica, reificada de si mesma.

1.4.3. Linguagem em Kafka: reificação e estranhamento

Como mostramos acima, Schwarz defendeu que a transformação de Gregor colocou a consciência dessa personagem na plateia, perdendo sua capacidade de dar sentido aos eventos da realidade, pois não conseguiu encadear as situações de maneira lógica para compreender os resultados desse processo. Com isso, mostrou a forma que se objetiva na realidade por meio de sua transformação de maneira imediata e não de modo mediatizado. A consciência foi destituída da capacidade humana de encadear as situações,

⁴⁰ Essa formulação de Schwarz aproxima-se, também, da formulação sobre a “falsa consciência” presente em *História e consciência de classe* de Lukács. Segundo o filósofo, a “falsa consciência” é uma consciência que não conseguiu atingir seus fins individuais e subjetivos. Entretanto, essa mesma consciência conseguiu atingir os fins objetivos dados pelo desenvolvimento social. Diz Lukács: “essa determinação duplamente dialética da ‘falsa consciência’ permite não tratá-la mais como uma análise que se limita a descrever o que os homens pensaram, sentiram e desejaram efetivamente sob condições históricas determinadas, em condição de classe determinada etc.” (LUKÁCS, 2012, p. 140). A consciência da classe burguesa ganhando uma universalidade e mesmo se constituindo como uma “falsa consciência”, ela coloca uma barreira objetiva que é a situação da própria classe que vem como consequência da organização político-econômica da sociedade, a qual a separa da consciência do proletariado e “não algo arbitrário subjetivo ou psicológico” (LUKÁCS, 2012, p. 148).

perdeu sua autonomia e a possibilidade de reordenar o próprio destino e, ao perder a capacidade humana-criativa da consciência, perdeu junto a sua fala, que se dissolveu na exterioridade do corpo de barata.

A interpretação sobre a linguagem em Kafka é o ponto que mais se aproxima das características anunciadas por György Lukács sobre a literatura expressionista, presente em seu ensaio de 1934, “Grandeza y decadencia del expressionismo”. Com a reificação do corpo, também a fala, como instrumento que faz a mediação da objetivação da consciência na realidade, perdeu a sua capacidade de mediatizar a humanidade desse indivíduo, e se reificou. A exterioridade, como um todo, se transformou em uma barreira absoluta⁴¹. Com a dissolução da interioridade, Gregor perdeu a capacidade da fala, que passou a ser exprimida pelo “pipilar” de barata (SCHWARZ, 1981).

A voz se externa da personagem, mas ao externar-se aparece alienada e estranha ao seu portador. O estranhamento também é um momento do processo da reificação da personagem. Gregor acorda com corpo transformado, no entanto, sua voz e consciência não foram tomadas de imediato pela transformação, permaneceram humanas, passando por um desenvolvimento de perda e esse “processo culmina quando a barata fala pela primeira vez à família; sua própria voz *aparece-lhe*, inesperada, exterior e estranha” (SCHWARZ, 1981, p. 61). O “pipilar” impede de saber se as palavras foram bem ouvidas pelos receptores e a voz expressa a “consciência de um mundo sem sentido prático”, a qual é “fiandeira de significados que não atingem o real” (Ibidem).

⁴¹ Os apontamentos de Schwarz sobre a transformação de Gregor em barata, como uma barreira absoluta, se aproxima da elaboração de Lukács sobre a reificação, presente em seu ensaio “Reificação e consciência do proletariado”, no seu livro de juventude *História e consciência de classe* (1923). Para Lukács, em seu ensaio, o processo de *reificação*, ao criar uma barreira no sujeito, faz com que suas características singulares fiquem suprimidas. A personalidade se torna uma espectadora impotente, todas as ocorrências em sua existência não passam pelo controle do indivíduo inserido no processo de circulação da mercadoria, somente uma parcela dessa personalidade é inserida e integrada no sistema que é estranho ao sujeito. A circulação da mercaria, e seu processo de troca, segundo Lukács, “tem de penetrar [...] no conjunto das manifestações à sua própria imagem, e não simplesmente ligar-se exteriormente a processos voltados para a produção de valores de uso e em si mesmo independentes dela” (LUKÁCS, 2012, p. 196). Lukács nos mostra que esse processo faz com que se crie uma separação das qualidades do sujeito. As qualidades psicológicas são cindidas do conjunto de sua personalidade. A separação das qualidades singulares do sujeito são consequências da fragmentação da produção que também fragmenta o sujeito produtor com o “processo de racionalização do trabalho, as propriedades e particularidades humanas do trabalhador aparecem cada vez mais como *simples fontes do erro* quando comparados com o funcionamento dessas leis parciais e abstratas, calculado previamente” (LUKÁCS, 2012, p. 203). Por consequência, a consciência *reificada* é a manifestação do seu próprio imediatismo, ou seja, as relações na realidade capitalista são *reificadas*. A manifestação da reificação aparece ao “ponto de se tornarem completamente imperceptíveis e irreconhecíveis, as relações dos homens entre si e com os objetos reais, destinados à satisfação real de suas necessidades”. Essas relações, sendo ocultadas nas relações mercantis, aparecem somente com caráter “quantitativo e abstrato da calculabilidade aparecem aqui sob sua forma mais pura” (LUKÁCS, 2012, p. 211).

Gregor não sendo sujeito de suas ações, as sequências vividas por ele passam a ser de livres associações. A destruição da voz apareceu como uma maneira de anular o domínio consciente da situação gerando estranhamento. Somente ouvidos e consciência humana sofreram o fenômeno do estranhamento. Logo, o crítico defendeu que o mundo kafkiano “é composto de gestos que são nomes, linguagem pura. Não existe substancialidade, é tudo representação — embora do opaco” (SCHWARZ, 1981, p. 66). Podemos lembrar aqui do filme *O Homem que Ri* de 1928, dirigido pelo cineasta expressionista alemão Paul Leni (1885-1929). No caso do filme, a expressão gestual fixa do riso se relaciona com os outros gestos faciais que expressam os sentimentos da personagem. No entanto, a fixação do riso dissolve os demais gestos expressivos da face e, por fim, o riso perde seu significado ao dissolver os demais gestos, transformando-se em um gesto “puro”, passando a ser um riso opaco.

Os gestos e as palavras formam-se como linguagem pura, plasmando apenas o significado, são nomes que perdem a substancialidade das significações e se coagulam em imagens. A linguagem, ao se reificar, perde a sua função prática de mediatizar a consciência e os desejos da personagem. Segundo Schwarz, nesse processo, há uma desproporção que seria fundamental para a formulação de Kafka, “a intenção subjetiva torna-se *linguagem plena* pela via inversa, pela impotência: significa o que significa, não porque enformasse o mundo, mas porque é estranha a ele, dele só podendo receber aniquilação, nunca mensagem” (SCHWARZ, 1981, p. 68).

Conseqüentemente, a utilização da linguagem por parte de Kafka o possibilitou a generalizar um conteúdo. Desse modo, com o exemplo de *O Castelo* (1925) — obra que as personagens eram apresentadas de modo abstrato, onde o nome profissional aparecia como idêntico à personagem, isto é, os nomes das suas funções passavam a ser a representação direta de seus seres — onde a linguagem kafkiana não partia da particularização e não tinha forças sugestivas, ela foi usada por Kafka de modo peculiar, imediatizando o mediato, sem criar a impressão de uma materialidade. Logo, para o crítico, Kafka quer ir ao centro da verdade por meio das palavras puras, sem remeter ou criar objetos exteriores à linguagem, a palavra significando este ou aquele significado e remetendo para além do próprio significado poderiam ser insuficientes para representar empiricamente o objeto. Ao formar e apresentar a imagem da realidade em forma de linguagem, apresentava-a como imagem, ou seja, com o objetivo de não ser uma representação do real, mas sim a própria realidade em palavras, assim fazendo com que a “significação dadas na palavra, sem referência a seus correlatos empíricos particulares”

seja “a célula de seu mundo puro” (SCHWARZ, 1981, p. 70). Dessa maneira, a linguagem perdia seu núcleo sugestivo, passando a ser liberada da praticidade de nomear, referenciando-se na realidade concreta, tornando-se límpida pela sua liberação prática, o gesto correspondendo à linguagem como uma forma de exterioridade, o universo kafkiano seria constituído por figurações (SCHWARZ, 1981).

O universo de Kafka, para o crítico, era descrito fora da relação ativa entre a substancialidade, a qual se deu pela relação da descrição e significação prática da linguagem; ao ser escrita fora dessa relação ativa, o universo kafkiano se tornou “pura” figuração. As imagens que se formavam não eram arbitrárias, “mas apenas aquelas dadas na linguagem” (SCHWARZ, 1981, p. 71). Os gestos passavam a tomar a cena formando coreografias. Os exemplos da pureza e beleza de significados da linguagem na literatura kafkiana estavam presentes nos devaneios de Gregor em relação à sua situação e necessidade familiar privada frente aos seus desejos individuais. Gregor esteve preso a sua situação de caixeiro viajante e ao patrão por meio da dívida que ele carregava. Dessa forma, segundo o crítico, a linguagem não era torcida e Kafka não a submetia à sua praticidade frente ao objeto exterior, ele se utilizava da filtragem de palavras para utilizá-las em sua literatura, assim “a linguagem tem seu significado verdadeiro [...] Daí a *plenitude* extraordinária desse estilo tão delicado e frio”. Mostrando que a linguagem, ao perder seu caráter instrumental, “igualava-se em pureza à poesia, da qual se distingue pelo desprezo da reverberação sonora, que lhe empanaria a limpeza conceitual” (Ibidem).

O crítico depurou que Kafka, dentro de seus limites, filtrou as palavras para o processo de criação se aprisionando e se limitando “às significações socialmente dadas”⁴² (SCHWARZ, 1981, p. 72). Com essa técnica, o escritor abdicou de sua capacidade de tomar nas mãos o processo da História e se deixou levar pelo experimento das contradições por meio da violência e do auto dilaceramento. E, assim como os autores conservadores, Kafka teria caído em uma hipostasia do mundo ao representar em sua obra a figura dessa experiência humana como condição eterna. No entanto, à “minúcia do sofrimento, entretanto, assegura uma veracidade extraordinária a seu trabalho. Nesta categoria estão todos os *fenomenólogos* da danação humana, tais como Rilke, Kafka, Benn, etc” (Ibidem). Dessa forma, aproximando Kafka desses escritores, por meio da técnica, o crítico encurtou a distância entre a literatura kafkiana e da literatura de

⁴² Provavelmente aqui, Schwarz está se referindo à literatura de vanguarda que Lukács se refere em seu ensaio sobre o expressionismo de 1934 e posteriormente respondendo à crítica de Ernst Bloch em “Trata-se de realismo”, de 1938.

vanguarda, mais precisamente ao expressionismo, que foi um movimento em comum a Rainer Maria Rilke⁴³ (1875-1826) e a Gottfried Benn⁴⁴ (1886-1956). O que também explicaria a utilização, por parte de Kafka, de uma linguagem direta e fria como mármore.

Esse procedimento técnico de criação tem uma peculiaridade na literatura kafkiana frisada por Schwarz, pois ao ser utilizada fora de seu contexto concreto, deixava de mediatizar os seres humanos e as coisas, passando a “objetivar o próprio sentido da mediação”. No caso de Kafka, a linguagem seria objetiva e o nome seria apenas um invólucro sem conteúdo prático e histórico. Essa forma de operar com as palavras presente em Kafka foi vista de modo positivo pelo crítico: pois “deixar a função mediadora, no caso, não é um passo a menos, mas a mais: a linguagem nasce e se elabora na medição, e *somente quando construída* pode permitir-se o abandono da função prática” (Ibidem, grifos do autor). A forma de Kafka operar transformou sua literatura em um “repositório das significações vividas, ao purgar-se ilumina a vida que a criou, ilumina as contradições que no contexto habitual da prática se havia modificado” (Ibidem).

Schwarz, ao desvendar os compromissos da vida presente na literatura kafkiana por meio da linguagem, mostrou que a componente revolucionária da obra de Kafka era de parear os significados das palavras, assim “dívida é culpa, falta de poder é desgraça, atraso é roubo” (Ibidem). Com isso, Kafka atentou-se à generalidade da linguagem, fazendo com que sua obra não caísse na individualização psicológica, pois não chegou a “*este* funcionário, feliz ou infeliz. Dessa fraqueza provém a sua força desmistificadora: revela o significado da *condição* de submetido” (Ibidem, grifos do autor). No entanto, mesmo a linguagem kafkiana revelando a condição real do sujeito, esta não poderia substituir a realidade, pois não existe história autônoma, todas as formas de significações têm sua referência na exterioridade, pois a língua referia-se a algo exterior, histórico, portanto, mutável. Por meio da linguagem, Kafka teria absolutizado a situação presente, ou seja, esvaziando sua capacidade prática, a linguagem perde seu movimento histórico

⁴³ Rainer Maria Rilke (1875-1826) foi um poeta que nasceu em Praga no período do Império Austro-Húngaro, atual capital da República Tcheca. Seus poemas foram escritos ora em alemão e ora em francês. Seus poemas foram influenciados pelo movimento histórico do expressionismo.

⁴⁴ Gottfried Benn (1886-1956) foi um poeta expressionista alemão, talvez o mais famoso escritor do expressionismo. Benn, segundo Carlos Eduardo Jordão Machado, tomava o expressionismo como a “última revolução europeia”. Benn aproximava o expressionismo do futurismo italiano, este foi adotado pelo movimento fascista italiano, e para Gottfried Benn o “nacional-socialismo deveria fazer o mesmo em relação ao expressionismo”. MACHADO, Carlos E. Jordão. “A posição de Gottfried Benn diante do nacional-socialismo”. In. _____. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2016. p.13-20.

que possibilita manter sua elasticidade renovadora e criadora tornando-a absoluta por meio do seu significado “puro”.

1.4.4. História com sinal trocado: autonomia do mito e o mundo como imagem

Roberto Schwarz analisou na literatura kafkiana uma complexidade de elementos que a compõem, mostrando que eles comparecem direta e indiretamente, interligando-se na totalidade da obra do escritor. As potencialidades criadoras de tomar o controle da situação e de criar o próprio destino, eram barradas à personagem pela objetividade exterior. A consciência passava a ocupar a plateia da História. A consciência que estava alienada tinha uma correlação com a forma de organização temporal, a interioridade passiva dependia de um processo objetivo que continha o elemento organizador da temporalidade e essa capacidade era efetivada pelo relógio, passando a limitar a consciência, mostrando que a consciência de Gregor não era apenas reificada, mas nela, também, não engendrava História, pois o tempo perdeu sua força criadora para uma força inumana que exercia o papel de “providência má” sobre o ser humano impotente. O destino estava prefigurando em sua História. Os atos do transformado passavam a ser uma luta impotente contra o impossível. Para além, na luta tentava compassar um ritmo, que ditava uma temporalização parcial que desgastava a barata. Com a prefiguração do destino, as ações tornaram-se impotentes e o ritmo mecânico, não engendravam retrocesso e tão pouco progresso na História. A temporalidade “passa a funcionar como exterioridade, não *dura* mas registra o número das tentativas” (SCHWARZ, 1981, p. 62). O tempo perdeu sua potencialidade qualitativa, pois foi reduzido apenas ao registro de tentativas inefetivas ao se duplicar na temporalidade “fátua e mecânica” e na “mítica e maligna” (SCHWARZ, 1981).

O tempo mecânico, apresenta-se como o tempo da impotência humana, mas mesmo representando um déficit histórico era, ainda assim, a temporalidade do nosso mundo, ela não transcendeu a própria realidade. Nessa forma de tempo, estava suposto que existisse a causalidade, o que permitiria a ela uma neutralidade, pois traria o “mal e o bem aos homens” (SCHWARZ, 1981, p. 63). Essa forma de tempo era destruída ao perder sua capacidade de encadeamento da causalidade, a novela de Kafka teve seu início no dia que Gregor se transformou em barata, o começo se deu, por excelência, na desgraça, a qual “irrompe no mundo” (Ibidem). Instaurando uma duração mítica, fazendo a redução do tempo mecânico que, “perde sua autonomia” passando a “desenhar o padrão prefigurado” (Ibidem). Com isso, desde o início da novela o mito passava a se sobrepor

à História, passando a trocar o sinal com esta. O mito entrava em cena para fatalizar a vítima, ou seja, neste caso, a morte de Gregor era a desgraça, após a efetivação da morte o mito se retirou. O início desgraçado e a sobreposição da temporalidade mítica formam um misto de violência, no qual o seu desfecho se deu na morte de Gregor (SCHWARZ, 1981).

Nessa maneira de Kafka operar a temporalidade em sua criação, Schwarz frisou que há pouca importância do encadeamento lógico dos fatos. Os eventos não são rigorosamente inseridos na temporalidade, as sucessões dos diversos eventos são executadas sem o encadeamento temporal e factual, a qual faria com que a História nascesse com sua característica única, ou seja, mostrando o processo lógico de passagem entre um evento e outro com as mediações necessárias, entretanto, “sabe-se apenas que Y seguiu a X, o que faz um sentido exemplar, geral, negação *desta* sequência que perde a importância; a História do homem é escrita fora dele” (SCHWARZ, 1981, p. 64).

A temporalidade mítica não guarda um espaço para liberdade, ou seja, não há manobra possível para enfrentar a situação que se coloca como desafio, a possibilidade de ação foi barrada absolutamente pela transformação de Gregor, e a derrota precedeu o enfrentamento dos desafios. Com isso, “o resultado de um ato precede a sua realização” (Ibidem). As situações passam a ser vistas como autônomas e não como correspondentes de uma ação “engendrada por ela e nela se refletindo, mas como processo totalmente independente” (Ibidem). Essa temporalidade impede que a consciência articule o mundo; a mediação exercida pela temporalidade, com a expressão da dimensão da liberdade e da elaboração do futuro, passa ser inexistente. O mito interfere no tempo e o transforma em espaço, tempo e espera ganham características tautológicas. O futuro de Gregor não está aberto para as possibilidades e se mescla com o presente. A personagem é colocada em um presentismo absoluto. Com isso, a consciência passa a ser articulada pelo mundo, ou seja, o “futuro de Gregor é seu presente: uma barata entre homens” (SCHWARZ, 1981, p. 65).

Com a defesa da destruição da consciência e da temporalidade por meio de suas desarticulações, Schwarz apontou que o mito para um marxista se resumiria a uma prática alienada⁴⁵, no entanto, no caso da literatura kafkiana, o mito aparece com autonomia. Dessa maneira, Kafka, ao utilizar o mito, a prática humana não é mais vista na História,

⁴⁵A citação literal: “Um marxista reduziria, é claro, o mito a uma prática humana alienada” (SCHWARZ). Acreditamos que nesse ponto o crítico está se referindo ao marxista Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Merleau-Ponty foi um filósofo francês que se dedicou à fenomenologia da percepção.

passando a “ser vista à luz da força estranha que a domina” (SCHWARZ, 1981, p. 65). O entendimento da História como itinerário humano se perdeu, passando a ser visto como ininteligível e desnecessário. Dessa maneira, a transformação de Gregor não pode ser entendida na sua complexidade, mas apenas descrita. Para o crítico, a historiografia ganharia dois níveis distintos de temporalidade, o primeiro seria o qual os eventos humanos podem ser compreendidos; e o segundo se configuraria como uma intervenção extramundana que só pode ser descrita. E, assim, o primeiro nível não tem autonomia para fazer a História que deseja e faz uma história mítica (SCHWARZ, 1981).

O crítico frisou que cada imagem criada por Kafka teve em seu interior uma duração temporal perfeita, no entanto, as durações presentes em cada imagem não articularam os quadros apresentados, fazendo surgir uma descontinuidade que lhe tomou a existência, transformando em “*imagem de si mesma*” (Ibidem, grifos do autor). A temporalidade que foi apresentada na *A Metamorfose* expressava a descontinuidade na continuidade. Gregor, transformado em barata, seria a imagem do descontínuo. A duração do tempo e seu progresso passava a ser um engano. O tempo contínuo não engendrou a História. O tempo mecânico passou a ser um temporizador que marca apenas a duração orgânica desse sujeito transformado. A descontinuidade estava na conservação do destino de Gregor e a continuidade estava na linearidade temporal que, como um traço em linha reta, rumou para a morte da personagem. Por consequência, “a *durée* articulada é engano humano, o tempo verdadeiro, contínuo, é ditado pelos passos que transformaram Gregor em barata e o conduzem com segurança para a morte” (SCHWARZ, 1981, p. 64).

Dessa forma, haveria em Kafka uma troca de sinal também da História. O mito passando a protagonizar o espaço histórico ao se efetivar no mundo kafkiano, se transformou no contexto da atividade humana se mostrando como a esfera verdadeira da História. A prática humana, dentro da esfera do mito, passou a ser uma agitação inefetiva da superestrutura⁴⁶, os significados dessas agitações apareceram quando a camada essencial foi desvelada, mas, como em Kafka, essa camada da História estava anulada, ela só apareceu como ininteligível por ter perdido desde o princípio seu núcleo humano criador; assim, a “História não é *fonte* do mito, *mas é imagem dele*” (SCHWARZ, 1981, p. 65, grifos do autor). A prática inteligível que estava presente na literatura kafkiana era uma “fátua ilusão” reduzida à formulação de uma essência irracional do ser. Com isso, toda a realidade na obra de Kafka se desfez, e a História era destruída e transformada em

⁴⁶Aqui, podemos entender a Superestrutura como esfera ideológica. As ações não conseguem ultrapassar a bolha ideológica e chegar ao núcleo do problema, apenas agitam essa bolha.

uma imagem, pois, ontologicamente, o mito ganhava precedência. Destarte, não pode revelar aos seres humanos o seu interior, mas apenas a sua feição externa. O mito ganhou característica ontológica que destruiu a História ao ser absolutizado na coagulação em imagem de um momento singular. Essa destruição extraiu a necessidade subjetiva, dissolvendo-a na objetividade e criando uma realidade mitológica. Essa criação teve um núcleo racional em comum, a troca de sinais entre História e mito, e o último passando a constituir ontologicamente o indivíduo como ser social, destruindo o indivíduo simultaneamente a destruição da primeira. Essa destruição, na literatura kafkiana, deu-se pela transformação do irracional em núcleo racional em suas obras, que foi o “reflexo de um momento histórico” que “é tomado por Kafka como sendo absoluto, matriz eterna” (SCHWARZ, 1981, p. 72).

1.4.5. Roberto Schwarz e o antirrealismo em Franz Kafka

O título do ensaio de Roberto Schwarz sobre *A metamorfose* possivelmente pode ser uma junção influenciada pelo poema “Uma rosa é uma rosa é uma rosa” de 1913 pertencente à poetisa vanguardista estadunidense Gertrude Stein (1874-1946).⁴⁷ (FISCHER, 1971). Levando em consideração que Schwarz no período de elaboração do ensaio estava estudando nos Estados Unidos, possivelmente ele teve contato com essa poetisa. Entretanto, o título do ensaio também pode ser uma derivação do título da peça de Bertolt Brecht “Um homem é um homem” de 1926.

Frisando que a literatura kafkiana não é realista, Schwarz defendeu que a técnica de elaboração realista não estabeleceu predominância em sua literatura, porque Kafka não propôs apresentar os “desdobramentos realistas da vida, em que a situação engendra a situação e a última refaz as anteriores” (SCHWARZ, 1981, p. 59). Em vista disso, não teria estruturado sua literatura por meio das necessidades que prendem às recorrências da vida, seguindo o caminho do não-realismo, que foi marcado por meio de sua técnica criativa. O crítico manifestou a possibilidade de formalizar os principais elementos da literatura de Kafka, os quais podemos considera-los como não-realistas aparecendo nos pontos trabalhados por Schwarz que apontamos acima, são eles: o conto de fadas de sinal trocado; a consciência na plateia e a destruição da interioridade; linguagem, reificação e estranhamento; história de sinal trocado, mito e o mundo como imagem.

⁴⁷ As obras de Stein trazem como tema central o salto para fora da sociedade catastrófica, para que o ser atinja um estágio de purificação. Ver mais em: FISCHER, Ernst. “O voo para fora da sociedade”. In. _____. *A necessidade da arte*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editôres, 1971. (p.116-117)

Para mostrar o não-realismo presente na obra de Kafka, Schwarz formalizou alguns elementos de sua estrutura literária. Com isso, foi possível para o crítico afirmar que a maneira de fabulação ocorreu de forma acidental, diferentemente das fabulações clássicas realistas e que, também, não seguiu seus caminhos, porque os caminhos e quadros presentes na literatura kafkiana aparecem de modo plenamente independentes, ou seja, cada cena é um passo que contém, em si, uma totalidade própria e autônoma frente as cenas anteriores e posteriores. Com isso, a transformação de Gregor em um inseto daninho foi utilizada para frisar que o escritor segue o sentido oposto das fábulas realistas do século XIX.

Ao tratar da transformação de Gregor, o crítico frisou o caráter de selamento do destino da personagem transformada. Dessa forma, mostrando que essa operação que absolutiza o futuro da personagem vai no sentido oposto dos romances realistas, pois ela retira todas as possibilidades internas do seu desenvolvimento. Podemos pensar essa diferença com o realista Thomas Mann. Temos de levar em consideração, claro, a diferença cabal entre um criador de romances (Mann) e um formulador de novelas (Kafka)⁴⁸ — de modo geral, podemos tomar como exemplo *A montanha Mágica* de 1924 e *Dr. Fausto* de 1947 —; seus romances mostram as possibilidades da transformação do herói dentro de um processo que estreita as possibilidades, mas não forma uma barreira absoluta. Os caminhos tomados pelo herói, para seu bem ou para seu mal, são escolhas conscientes e com a garantia mínima de liberdade. Em Kafka, para o crítico aconteceria o extremo oposto, o destino se absolutiza com a transformação; a consciência passa por um processo de inexistência por meio da perda de sua potencialidade criadora, e o pouco que resta de consciência passa a ser bloqueada pela transformação. As ações da personagem não são executadas com liberdade, o que só implica com a tomada de consciência da situação, consciência e liberdade não existem. A própria fala de Gregor, que seria o veículo da exteriorização dos seus desejos, reificou-se junto com o corpo. A consciência, mesmo impotente, continua sendo humana, e a compreensão passa a ser inacessível, pois agora a língua de Gregor é a das baratas. A forma kafkiana, para o crítico, seria oposta ao realismo.

⁴⁸ Essa diferença tem que ser levada em consideração, pois senão podemos cair em uma falsa comparação, assim como ocorreu com György Lukács em seu ensaio “Franz Kafka ou Thomas Mann” de 1957 em *Realismo Crítico Hoje* (1969) ao comparar o romancista com o novelista sem levar em consideração as determinações objetivas que diferenciam a composição do romance frente à novela.

Com a interpretação de Schwarz sobre a temporalidade mostrando que ela ganhou um caráter duplo na forma empregada por Kafka, fazendo oposição aos romances realistas. Para o crítico, a temporalidade mítica, em Kafka, foi no sentido contrário, ela não era figurada como um produto da realidade concreta, mas apareceu como a própria realidade, o mito ganhou proporção ontológica, trocando de posição com a História. Podemos verificar que nos romances realistas, quando há uma dupla temporalidade, ela não se sobrepõe, quando a mítica existe, ela não ganha predominância, mas permanece subordinada à temporalidade organizada e criadora. Podemos pensar no romance realista *O vermelho e o Negro* de 1830, do escritor francês Stendhal, —a título de comparação de produção literária que condiz com a figuração de um período de transição, elemento que se assemelha ao Kafka—, que conta a saga do herói Julien Sorel, que vive em um tempo concreto, posterior às conquistas napoleônicas. O período é de consolidação do Estado burguês na França, estabelecido por uma conciliação reacionária entre a burguesia e aristocracia, mas Sorel experimenta essa temporalidade histórica com as experiências e ideais nostálgicas do passado, sentimentos gerados pela revolução francesa de 1789 e pelas conquistas napoleônicas. Essa dupla temporalidade se apresenta no romance de Stendhal, no entanto, a nostalgia está subordinada à concreticidade do tempo presente, ou melhor, ela é um produto desta. Sorel tem consciência do tempo histórico em que vive, mas suas esperanças e ideias permanecem permeadas pelas conquistas concretas da burguesia revolucionária, a qual já não existem mais.

A sobreposição da temporalidade mítica na literatura kafkiana também leva a História a uma mudança de sinal. Como mostrou Schwarz, diferente de como acontece nos romances realistas, a temporalidade mítica faz do mito um estatuto ontológico, fazendo com que a História perca seu caráter de fonte produtora da mitologia, e passe a ser criada pelo mito e não pelos sujeitos que a compõem, perdendo a possibilidade de seu desenvolvimento, e suas mudanças são interrompidas. Para o crítico, por Kafka não ser realista, ele não teve comprometimento com a realidade da História e “o mundo kafkiano tem uma lógica simples e contundente, sem necessidade das longas configurações intermediárias do realismo” (SCHWARZ, 1981, p. 69). Na literatura kafkiana, não seriam apresentadas mediações entre as situações, com isso, todas elas apareceriam como imediatas, rompendo com o encadeamento lógico. No realismo, as situações são mediadas, pois o desenvolvimento gradual no tempo apresenta a transição de uma situação a outra, para mostrar a evolução do herói e das personagens em seu entorno. Com Schwarz, quando pensamos em Kafka e nas coisas e pessoas em sua literatura, esta tem a

característica de se apresentar no seu estado bruto, “um gerente é um gerente e nada mais. Enquanto no romance realista posso atenuar os significados das posições — faço um gerente bonachão com três filhos” (Ibidem).

Kafka não teria elaborado a relação entre a interioridade e a exterioridade de modo dialético, como fazem os realistas, cada parte se apresentou de maneira bruta e isolada. A exterioridade invadiu a interioridade das personagens, sendo impossível para Kafka descrever o mundo externo como fazia um romancista realista. Com isso, mostrou que Kafka não descrevia o mundo exterior por meio da experiência do herói, mas apenas a colocava como uma objetividade sem mediação subjetiva. Portanto, o crítico utilizou como exemplo de comparação o escritor Graciliano Ramos, que conseguiu descrever o mundo exterior por meio da experiência que tinha o herói Fabiano no romance *Vidas secas* (1938). Ramos, como um escritor realista, elaborou a passagem da interioridade para a exterioridade de modo sutil, a mudança de tonalidade indicava a passagem de uma para a outra e indicava, que entre o mundo interior, subjetivo, e o mundo exterior, objetivo, existia comunicação. Em Ramos, Schwarz apontou que o mundo exterior, de modo imediato, não apresentava uma alternativa, mas sim, de modo mediatizado, a realidade apresentava os caminhos para uma possível realização objetiva e subjetiva do herói da saga. Em Kafka, o crítico mostrou que acontecia o oposto, a passagem da interioridade para exterioridade e o contrário ocorria de modo rápido e brusco, como se o dia irrompesse a noite por um momento e, logo em seguida, a noite irrompesse o dia por meio de uma explosão. A interioridade era iluminada de modo repentino, apresentando apenas a silhueta da exterioridade, para logo em seguida a iluminação ser tomada pela escuridão ao seu redor, como faíscas de luzes que saem das batidas de uma marreta no metal em brasa, iluminam mas perdem seu cintilar rapidamente (SCHWARZ, 1981).

Por conseguinte, para Schwarz, a literatura kafkiana não apresentava uma substancialidade da realidade, apenas representava suas imagens e gestos que eram linguagens “puras”, que passavam a ser a substância da literatura de Kafka para construir um mundo opaco. A destruição da consciência, da temporalidade e da História, faz com que o mundo kafkiano seja a própria opacidade. O cenário exterior, criado por Kafka, passa a ser refletido também na interioridade do sujeito que passa a destruí-la. Podemos perceber que nos romances realistas, mesmo o mundo se apresentando como opaco, existe um movimento dentro de um possível campo de manobra do herói preservar a sua interioridade, seja pelo enfrentamento da situação ou pela privação individual. Em Kafka, isso seria inexistente ou, melhor, impossível; ao pensar em *A Metamorfose*, a

interioridade não está protegida, mas há muito foi tomada, ela está destruída antes mesmo de Gregor acordar transformado em barata (SCHWARZ, 1981).

A desproporcionalidade na literatura kafkiana era para o crítico fundamental, pois permitiu que a dimensão das intenções subjetivas se torne “linguagem plena pela via inversa, pela impotência: significa o que significa, não porque enformasse o mundo, mas porque é estranha a ele, dele só podendo receber aniquilação, nunca mensagem” (SCHWARZ, 1981, p. 68). Essa desproporção não se apresentava no romance realista existindo um atraso entre a consciência individual frente à situação total, que no processo de superações as posições tomadas pela personagem se tornam relativas, todos os significados subjetivos vão se desvendando pela objetividade, a qual causou essa significação subjetiva. Em Kafka, as intenções subjetivas, individuais, seriam cindidas radicalmente das significações objetivas da realidade, mostrando que o destino ganharia independência frente aos atos individuais e estes, por sua vez, se transformariam em gestos e ganhariam “pureza expressiva plena” (Ibidem). Toda a prática tornou-se ilusória e transformou-se em imagem, que foi significativa e mais geral do que qualquer palavra. Essa técnica fundamentou a beleza das cenas criadas por Kafka e, também, eram “aspectos essenciais de toda a sua obra” (SCHWARZ, 1981, p. 68).

Por meio da técnica “anti-realista”, Schwarz apontou que a utilização da linguagem foi executada de modo peculiar por Kafka. A força da sugestão não foi atingida por meio da particularização das palavras, essa maneira de operar eram formas do romance realista. Com isso, defendeu que Kafka não criou a impressão de materialidade e não apresentou “descrevendo um objeto espesso, mas como desenhando uma silhueta” (SCHWARZ, 1981, p. 70). Kafka não teria criado objetos exteriores por meio da própria linguagem, a qual tornaria impensável o escritor ter utilizado os recursos clássicos do realismo, sugerindo a realidade no mundo ficcional de modo seguro ao submeter “às regras da operação sobre o mundo real” (Ibidem, grifos do autor). Para o crítico, Kafka, pelo sentido oposto do realismo, obstinou-se a chegar à verdade por meio da linguagem, “pelo anti-realismo” (Ibidem). Isto posto, o escritor aceitou a generalidade do mundo sem transparecer que as imagens representaram o real, mas ao mesmo tempo não dá à linguagem uma consistência física e não “afeta relações causais entre abstrações” (Ibidem). A célula do “mundo puro” estava nas significações dadas pelas palavras que não precisavam ser referenciadas com os seus correlatos empíricos particulares. Dessa maneira, a formulação não se limitou apenas nas relações humanas estabelecidas no universo literário de *A metamorfose*, mas estava presente em toda a sua obra. Esse

conteúdo apresentou-se na falta de determinações sensíveis que perpassou a novela, que no “laconismo da cama e da manhã, um homem vira barata; o mundo torna-se fantasmal e preserva, por sua vez, a pureza das significações” (Ibidem). Isso significou que Kafka conseguiu libertar a linguagem de sua funcionalidade prática de denominar concretamente a realidade, tornando-a “límpida, plena pelo mesmo processo que tornara expressiva a prática ilusória” (Ibidem).

Mostrando que por um lado os gestos expressivos correspondiam à realidade e, também, eram correspondentes a uma exterioridade coreográfica. Os gestos e as expressões, na literatura kafkiana, formavam uma dança do irreal, uma dança macabra, que tiveram suas determinações na imagem “imediatamente dadas na linguagem” (SCHWARZ, 1981, p. 71). A elaboração ficcional da substancialidade da existência material nascia da relação e convívio entre a descrição e a prática de significação. No entanto, Kafka, ao seguir o caminho do antirrealismo, figurou o mundo de modo irreal, passando a ter o mesmo significado de um palco de teatro, ou seja, um espaço vazio que esperava apenas um ato, uma ação e uma situação para preenchê-lo e devolver seu real significado. Portanto, o crítico colocou a técnica criativa de Kafka como um ponto de partida que diferenciava a literatura kafkiana da literatura realista que trazia a perda da capacidade de as palavras formarem símbolos, significados e conceitos ao tornarem-se “puras”.

A “purificação” da linguagem, na literatura kafkiana, foi obtida por meio da exclusão da temporalidade, “uma dívida é algo a ser saldado; excluído o tempo, a dívida torna-se culpa; quem deve é culpado” (SCHWARZ, 1981, p. 72). Com essa exclusão do tempo, ou seja, do desenvolvimento da História, a experimentação das contradições foi no sentido do autodilaceramento. Essa forma de operar atribuiu um caráter abusivo de incondicionalidade a um elemento relativo, o que perdeu de vista a possibilidade de desenraizar esses elementos por meio da experiência histórica. No entanto, frisou que a minuciosidade com que Kafka trabalhou o sofrimento por meio da linguagem assegurou uma extraordinária veracidade às suas obras. A linguagem perdeu seu caráter de mediatizar consciências e coisas, passando a objetivar o sentido da mediação.

A técnica da linguagem elaborada e utilizada por Kafka foi uma componente revolucionária de sua literatura, pois ela ganhou uma “pureza” que “desvenda os compromissos da vida”, e pela qual “revela o significado da *condição de submetido*” (Ibidem). Por outro lado, Kafka trazia, em sua literatura, uma componente irracional, o reflexo de um momento histórico foi tomado como absoluto, deixando sugerido que

serviria de “matriz eterna” para a literatura. A linguagem apareceu como fonte última, embrulhando seu usuário, “que vê em seus paradoxos as contradições do Ser enquanto tal e não apenas enquanto manifestação histórica. Esta é a componente irracionalista: eterniza a desgraça que acusou” (Ibidem).

Para demonstrar que Kafka não seria um realista, mas sim um antirrealista, Schwarz aproximou a literatura kafkiana das produções de Rainer Maria Rilke e Gottfried Benn, escritores expressionistas e “*fenomenólogos da danação*” (Ibidem). No entanto, analisou um romancista com os critérios pertencentes aos romancistas aproximando-o a poetas. Colocou os elementos presentes na literatura kafkiana frente aos conteúdos que compunham e colaboravam para a formação da narrativa do romance. Desse modo, tratou a literatura de Kafka de maneira formalista, porque colocou como critério o emprego da técnica, tratando-a como ponto de partida para a realização de sua obra de arte e o realismo tratou do mesmo modo considerando-o fechado, como uma escola literária com uma técnica própria. Podemos pensar que a técnica, para a realização da obra de arte, não pode ser um ponto de partida, pois ela é um momento posterior do contato do artista com a sua própria realidade histórica, a qual servirá de matriz para sua literatura. Schwarz, mesmo seguindo uma tendência crítica, a qual trata a literatura como um produto social e de conhecimento que traz, em si, elementos da realidade de um momento Histórico, não tratou o estilo e a forma de Kafka como específicas com o diapasão do momento histórico em que o escritor estava vivendo. Com isso, colocou em oposição as formas técnicas criativas de manipulação do conteúdo kafkiano frente a sua interpretação formalista do realismo.

1.5. O arabesco e o impossível da ordem burguesa.

Roberto Schwarz, em seu ensaio “A tribulação de um pai de família” de 1966, trouxe, pela primeira vez ao público brasileiro, a tradução do pequeno conto “*Die Sorge des Hausvaters*” (A tribulação de um pai de família) que compõe a coletânea “*Ein Landarzt: Kleine Erzählungen*” (“Um médico rural: pequenas narrativas”). Para o crítico, essa breve narrativa foi uma obra-prima e se constituiu como um “arabesco delicado e breve” (SCHWARZ, 2008, p. 23). O arabesco, em si, é uma obra de arte ornamental, que se constitui por formas geométricas combinadas que dão a impressão de infinitude. Com isso, a narrativa ao se constituir como um arabesco, tem a possibilidade de infinitas interpretações. Para o crítico, a breve narrativa conseguiu atingir a cultura, porque em sua

trama estava envolvida a vida burguesa, figurada dentro de uma cena simples do cotidiano doméstico com um contexto fantasioso implicando-lhe “tal felicidade que ela sai triturada” (Ibidem). Os arabescos, em si, por serem ornamentos que se constituem pelas combinações das formas geométricas, são carentes de mundo, ou seja, a realidade mundana inexistente nos arabescos e suas formas são seu próprio conteúdo⁴⁹. O arabesco, em si, apenas remete para o infinito e não mostra a finitude, pois ele não é uma figuração direta do mundo, mas sim da vida divinizada. O arabesco kafkiano figurou as preocupações da vida burguesa na imagem de Odradek, que forma a negação da lógica burguesa pela sua falta de preocupação e compromissos. Com isso, Schwarz mostrou a forma da presença do narrador personagem; a relação entre interioridade e exterioridade; e a impossibilidade da aceitação de Odradek pela ordem burguesa figurada na breve narrativa em forma de arabesco.

1.5.1. Um narrador da infâmia

Roberto Schwarz no, seu ensaio traçou que o narrador é o próprio pai de família, que, em primeiro momento, não se revela ao leitor, pois seu papel está oculto, esconde sua identidade, mas mostra o seu ar difamatório, no entanto, dentro das ponderações do bom-senso. A descrição da disputa travada entre a escola eslava e a alemã pela origem da palavra Odradek demonstra um ar difamatório em seu relato, pois o pai de família mostra, com razão, que essa disputa é inócua justamente por ambas as partes não saberem o sentido da palavra a que se propõem fundamentar, o que seria a mesma coisa que desconhecer a existência do objeto e sua função dentro da realidade efetiva. O narrador, por sua vez, com bom senso, à moda pequeno burguesa, descreve o objeto ponderadamente e de modo objetivo, compondo suas afirmações com o indicativo de

⁴⁹ György Lukács, em sua *A peculiaridade do estético*, mostrou que a ornamentística é uma formação fechada em si mesma e orientada para fazer uma evocação. Assim, o próprio Lukács mostrou: “La ornamentística puede, segun eso, describirse como una formación cerrada em si misma, estética, orientada hacia una evocación, y cuyos elementos constructivos son las formas abstractas de reflejo, el ritmo, la simetria, la proporción, etc. como tales, mientras que las formas concretas de reflejos, las formas con contenido, parecen excluidas del complejo ornamental. Es claro que esa descripción no debe entender-se en un sentido metafísico rígido. Todo el mundo sabe que la ornamentística, precisamente em sus manifestaciones clásicas, apela constantemente al reflejo de objetos reales de la realidad objetiva (loto, acanto, etc); por no hablar ya de los motivos vegetales y animales de los tapices orientales, de las decoraciones de las decoraciones de los templos góticos, etc. Esto significa naturalmente [...] que los límites entre arte puramente ornamental y arte conformador (arte que refleja la realidad concretamente y segun el contenido) se desdibujan muchas veces y que no solo por motivos históricos, sino también por necesidad estética, se presentan muchas transiciones”. Ver mais em: LUKÁCS, Georg. “Formas abstractas del reflejo estético de la realidad: III. Ornamentística”. In. _____. *Estética I - La peculiaridad de lo estético. I Cuestiones preliminares y de principio*. Tradução de Manuel Sacristán. 1º ed. Barcelona – Mexico, D.F.: Ediciones Grijalbo, 1966. (p. 326-368)

consenso pautado sobre anonimato e estabelecido pelos “homens de juízo” (SCHWARZ, 2008, p. 23).

O crítico pretendeu frisar que o narrador quis passar-se por razoável sem a pretensão de se passar por um “chato”. Então, o narrador descreve Odradek de modo cômico, “como uma velharia cuja finalidade se perdeu” (Ibidem). Abre-se um sorriso de superioridade de canto de boca diante da coisa inútil e obsoleta, ridiculariza um ser que está cheio de fiapos embaraçados e que tem a forma de um carretel (*Spule*), mas que não é um carretel. Na expressão de superioridade do homem sensato, acrescenta-se a do homem prático, e que logo em seguida “vem a do adulto, criada pela bonomia com que se fala do pequeno Odradek. O procedimento é sempre o mesmo: aliciar o leitor, estabelecer o acordo tácito entre adultos, brancos, civilizados” (Ibidem).

Nesse processo de descrição o crítico indicou que há uma mudança súbita no conto de Kafka por meio de um sutil “detalhe que não é detalhe: a coisa estranha fica de pé, tem vida” (Ibidem). E que esse fato foi mencionado pelo narrador como apenas um “fiapo” a mais no carretel, no entanto, mudou todo o sentido da narrativa. A própria descrição da estrutura física de Odradek passou por uma modificação que recorria a outro sentido da narrativa. Essa troca de sinais, — indicada na tradução pela mudança da inicial da palavra, “odradek” para “Odradek” —, referia-se à passagem de objeto inútil para um ser vivo inútil. Com isso, o anonimato falso do narrador passou a ser revelado gradualmente ao deixar “entrever, aos poucos, a tribulação do pai de família, e se desmancha nas linhas finais, quando prevalece o pronome natural da tribulação, i.e., ‘eu’” (SCHWARZ, 2008, p. 25). Nesse movimento se revelava, também, que o narrador reconhecia a “pessoa” do ser Odradek, pois passou a tratá-lo pelo pronome pessoal⁵⁰, e não mais pelo pronome indefinido. O reconhecimento revelou, associadamente, a infelicidade subjetiva, mal escondida pelo pai de família por trás da sua atitude razoável e sensata da vida burguesa. O pai de família mudou o sentido de sua difamação, passando a considerar que o objeto poderia estar apenas quebrado, mas que poderia ser até mesmo o contrário, pois Odradek “parece completo a sua maneira” (SCHWARZ, 2008, p. 23). Dessa forma, “se relermos o conto notamos, atrás da postura objetiva, ou nela mesma, que se presta, a difamação impalpável, mas sustentada de Odradek — na escolha das palavras, na reticência ponderada do vezo narrativo” (Ibidem).

⁵⁰ Na breve narrativa, *Die Sorge des Hausvaters*”, após o pai de família reconhecer que Odradek fica em pé, Kafka inicia o quarto parágrafo da seguinte maneira: Er hält sich abwechselnd auf dem dachboden, im treppenheus, suf den Gängen, im Flur auf [...]”. O “er” é a mudança sutil na narrativa indicada por Schwarz.

Para Schwarz, dentro da modéstia, “a existência utópica de Odradek é subversiva, é a tentação do pai de família” (SCHWARZ, 2008, p. 26). A existência gratuita do objeto, serve de catalizadora do vocabulário burguês, pois, objetivamente, Odradek coloca em vista as contradições desse vocabulário que “preza mas não preza a liberdade”; ou seja, a liberdade estabelecida pelos ideais burgueses e pregada por meio de seu vocabulário se contradiz com a existência de um ser sem finalidade, livre de determinações e compromissos. Odradek despertaria um misto de inveja e desprezo ao narrador, fazendo-o aderir a uma tática difamatória por meio do bom senso. Odradek é “a imagem extrema da liberdade em meio à lida do decoro” (Ibidem). O objeto estranho, sua vida irreconhecível e o adiamento dos compromissos burgueses são elementos que sustentam o seu resquício de felicidade e, para o crítico, ao narrador sobrou apenas a sobreposição da infelicidade da vida sedimentada no próprio corpo, pois o que geraria a inveja e a difamação do pai de família seria a dor de ser mortal e a certeza que não sobreviverá a Odradek. Destarte, “a vida presente, tornada corpo irremediável, e não a morte, que separa da vida o pai de família” (SCHWARZ, 2008, p. 27).

À primeira vista, há um engano, parece ao leitor que o pai de família inveja a imortalidade do ser Odradek, mas, na realidade, a sua tribulação seria a certeza de Odradek sobreviver a ele, ou seja, a tribulação e a infelicidade do pai de família é ter um tempo curto de vida que o impossibilita de ver a morte de Odradek. Schwarz defendeu que não se tratava de o narrador querer ser eterno, mas, no entanto, querer que Odradek morresse antes dele. A urbanidade do pai de família o impede de “desejar a morte a um ser que não faz mal a ninguém, que é completo à sua maneira” (SCHWARZ, 2008, p. 28). No entanto, a mesma “urbanidade não impede que a existência de um tal ser lhe doa. Respeitável por todos os títulos, o pai de família é partidário inconfesso da destruição” (Ibidem). Com isso, o desenvolvimento da narrativa desvela a difamação feita a Odradek e junto revela o ser infame que é o pai de família.

1.5.2 A relação entre interioridade e exterioridade

Roberto Schwarz revelou o que estava por trás da maneira narrativa da personagem o pai de família ao mostrar que o desdém cômico de superioridade passou para um desdém de inveja, que juntos formaram um misto que implicou um pesar subjetivo de tristeza do narrador, acarretando em uma descrição difamatória do ser de Odradek ao perceber que não sobreviverá ao objeto animado. Com isso, percebemos nessa análise que há um tratamento da relação entre interioridade e exterioridade.

A maneira que apresentou o narrador como um difamador e invejoso mostrando que o pai de família conhecia Odradek apenas subjetivamente, tendo um juízo superficial, pois ele não explicou o objeto, mas apenas descreveu e formulou hipóteses sobre a sua utilidade e a existência. Seguindo o crítico, o narrador teve uma formulação e concepção da exterioridade do objeto, que, por meio do contato visual com essa exterioridade simples, o narrador internalizava e formulava uma descrição superficial e unilateral, criando um posicionamento subjetivo e moralista do objeto. A sensatez do pai de família passou a ser uma camuflagem do seu posicionamento subjetivo, do estranhamento e do juízo moral que o objeto causava em si.

Essa maneira subjetiva do tratamento dado a Odradek, por parte do narrador, mudou quando ele mostrou que objeto ficava em pé e tinha vida. Esse detalhe da descrição física “de um traste, muda de sentido, pois se entre objetos o traste é sempre negativo, entre vivos a sua gratuidade pode mudar de sinal” (SCHWARZ, 2008, p. 25). A mudança na tonalidade da narrativa do pai de família era intencional, com a tática da sensatez nos seus gestos de descrever o objeto. O narrador, que passou a ser revelado gradualmente, e o anonimato da voz que narrava também caminhava se revelando como falso ao passo que explicitava sua preocupação. Por consequência, o conto, que parecia ter uma voz narrativa interna, revelou que a voz na verdade era exterior, jogando luz à personagem pai de família. Com isso, nos trilhos da análise de Schwarz, no conto existia uma passagem da voz narrativa interior para uma voz narrativa exterior, objetivada na figura “sensata” e “ponderada” do chefe de família. Correlatamente, o pai de família também reconhecia a existência objetiva de Odradek, mas, também, sua própria interioridade infeliz. Dessa maneira, o narrador passou a tratar o objeto com o pronome pessoal, essa forma de tratamento também mostrou uma proximidade entre ambos.

O reconhecimento do objeto se dá no conto de modo interno ao narrador associando-se ao da sua infelicidade subjetiva, ou seja, sua própria interioridade é atingida pela exterioridade do objeto. Nos parece que dentro desse movimento de descrever e difamar o objeto de modo sutil revela a tomada de consciência de sua própria situação, aproximando-se e afastando-se do objeto móvel. A aproximação que o narrador tem com Odradek é que outrora este objeto foi útil, mas se transformou em um objeto obsoleto, o pai de família também corre esse risco. O que o afasta de Odradek é que este, ao se tornar obsoleto, teve a garantia de sua liberdade, pois está liberado dos compromissos que prendiam o objeto aos meios produtivos e à circulação social. Diferentemente, o narrador

pode ser descartado do meio produtivo, entretanto, não pode ser liberado dos seus compromissos de “chefe” de família⁵¹.

As liberações dos compromissos transformam Odradek em um ser sem utilidade, no entanto, a inutilidade o transforma em um ser completo dando-lhe a alforria para suas ações em liberdade. Tendo em vista isso, o objeto é um ser indefinido, sem finalidade, ou seja, não tem “finalidade externa, e é completo à sua maneira, i.e., tem a sua finalidade em si mesmo, sem o que não há ser completo” (SCHWARZ, 2008, p. 25-26). Com isso, o crítico mostrou que Odradek teve a interioridade e exterioridade completa dentro da contradição perversa do sistema ao qual pertence e que, perversamente, também o libera a ser integralmente o que ele é, um ser descartado, obsoleto e livre. Essa condição entra em choque com a existência do pai de família, que descobre a tristeza subjetiva estabelecida pela situação objetiva que o impossibilita de ser integralmente o que ele é ou poderia ser.

Com a análise de Schwarz, revelou-se que o objeto animado era conhecido pelo narrador apenas por sua exterioridade. Tendo isso em vista, a interioridade de Odradek era destruída pela descrição do narrador, que se pautava apenas na sua exterioridade. No entanto, o conto revela que o objeto tem interioridade, não apenas por ficar em pé e ser móvel, mas por falar, perguntam seu nome e ele responde: “Odradek”; ao perguntarem onde mora, responde que sua residência não é identificada e ri, “mas uma risada como só sem pulmões se produz” (SCHWARZ, 2008, p. 27). Essa risada, mostra que a interioridade de Odradek há muito foi destruída ou, talvez, tenha sido extraída. O crítico mostrou que, para o narrador descrever a risada do objeto, ele foi obrigado a abandonar sua postura meramente visual, objetiva, “cujo objeto é externo e indiferente por natureza, e procura uma imagem do sentimento interno: o que o separa da alegria de Odradek são os pulmões” (Ibidem). Com isso, o narrador passa a ter a consciência da alegria desprovida de interioridade, a que se aproxima da sua subjetividade infeliz.

1.5.3. Odradek: o impossível da ordem burguesa

⁵¹ A mercadoria, para Marx como para Lukács, estabelece leis objetivas de produção e de seu movimento, essas leis objetivas determinam a produção, o mercado e os modos subjetivos de comportamento para a sua produção e circulação, fazendo com que essas questões se desloquem e se ramifiquem para níveis mais reificados. Ver mais em: MARX, Karl. “Capítulo 1 – A mercadoria”. In. _____. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013. (p. 113-221); LUKÁCS, Georg. “A reificação e a consciência do proletariado”. In. _____. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. 2º ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. (p. 193-412).

Até aqui mostramos que Roberto Schwarz revelou a maneira narrativa no conto “*Die Sorge des Hausvaters*”, em que o pai de família difama Odradek ao descrevê-lo; e *pari passu* a isso, revela sua face infame, partidária da destruição. O crítico mostrou que Odradek era o “impossível da ordem burguesa” (SCHWARZ, 2008, p. 25). Apresentando-o como um resíduo, um descarte da circulação capitalista. A tribulação que esse objeto causava no pai de família era estabelecido por ele ser “móvel, colorido, irresponsável, livre do sistema de compromissos que prende o pai à família” (Ibidem). Como é próprio do sistema capitalista, a produção para o mercado permeia a vida social, os objetos e as atividades nesse sistema passam a perder a sua razão de ser e todas as finalidades passam a ser exteriores. As formas particulares das atividades e dos objetos passam a ser inessenciais. A qualidade das coisas e pessoas na sociabilidade burguesa é buscada na posição útil social que elas ocupam dentro deste sistema. As qualidades interiores são suprimidas pela utilidade exterior. Por isso, o narrador passa por um estranhamento com a falta de finalidade do objeto animado, o que o leva a aproveitar-se de sua inutilidade para fazer chacota e difama-lo.

Entretanto, para Schwarz, Odradek é mais do que a figuração de um objeto que perdeu sua utilidade no sistema do qual faz parte, mas “é a construção lógica e estrita da negação da vida burguesa” (SCHWARZ, 2008, p. 26). Ser a negação da vida burguesa não significa que ele esteja em relação negativa com essa forma de sociabilidade, mas sendo apenas um esquema de negação, porque sobreviveu ao tempo, trazendo para o presente a atualidade do descarte do sistema do qual fazemos parte. Como produto, está, ao mesmo tempo, dentro e fora do sistema, sua existência se torna subversiva e atormenta a vida burguesa (SCHWARZ, 2008).

O lado antipecuniário de Odradek reside no fato de ele ser feito de “resíduos, de materiais desclassificados, sem nome ou preço, eliminados pela circulação social” (SCHWARZ, 2008, p. 26). Odradek aparece como a imagem extrema da liberdade, mas apenas em “meio ao decoro”, ou seja, sendo a imagem da extrema liberdade proporcionada violentamente pelo sistema e pela circulação social de mercadoria e de força de trabalho. O objeto é feito de restos que ninguém mais tem interesse, não tem residência, apenas tem o nome, e que pode ser a figura do “*Lumpenproletariat*”, “sem fome e sem medo da polícia” (Ibidem). O lumpesinato é composto pelos sujeitos descartados da cadeia produtiva do capital por não serem mais úteis a ela. Dessa forma, são expulsos do mercado de trabalho e não compõem nem mesmo seus exércitos de reserva, tornam-se indigentes, perdem suas residências e passam a ocupar os espaços

públicos. No *Lumpenproletariat*, como Karl Marx mostrou em *O 18 de Brumário de Luiz Bonaparte* (1854), inexistia o medo, pois eles não têm nada a perder, são livres dos compromissos com a família e, em última instância, com a classe à qual pertencem. Também são “livres” das determinações das forças produtivas do capital e de suas leis, são seres humanos que, dentro do sistema vigente, perderam a utilidade produtiva e podem ser usados a qualquer momento pelo próprio sistema para garantir a sua conservação. Esses “Odradeks” são produtos da perversidade do próprio sistema capitalista que os descartam gerando a repulsa na cultura e na vida burguesa. Com isso, o lumpesinato é a figuração da despreocupação e a atribulação da vida e da “liberdade” burguesa.

Com isso, a liberdade extremada, atribuída a Odradek, não o colocava fora do circuito do qual ele foi produzido, a sua “liberdade” era produto da decadência do sistema que o descartou pela sua falta de funcionalidade. No conto, houve um deslocamento do problema por parte do narrador, o problema da ordem burguesa foi sobreposto pela questão biológica que garante à Odradek a sua sobrevivência feliz, trazendo ao pai de família a tristeza por não sobreviver ao objeto animado mesmo com a sua falta de pulmões. No entanto, ainda assim, a “suspensão dos compromissos burgueses, por outro lado, figurada no objeto móvel, sustenta o seu cheiro de felicidade a despeito da permanência da morte” (SCHWARZ, 2008, p. 27). A infelicidade sedimentou-se no corpo do narrador e “é a vida presente, tornada corpo irremediável, e não a morte, que separa da vida o pai de família” (Ibidem). Com isso, mostrou que o conto, ao manifestar a existência de Odradek, revelou que o pai de família estava preso ao seu presente. O seu futuro foi o seu presente e seu destino, assim como o de Gregor, era a morte. O crítico revelou também a interioridade da vida burguesa e de seu vocabulário, que prezavam, mas não pela liberdade. Os Odradeks, como seres completos em si mesmos, usufruindo a liberdade perversa, revelam a interioridade do sujeito pequeno burguês, que ao se deparar com esse ser estranho, fulgura sua verdadeira face infame, moralista e vexatória.

Capítulo II – Leandro Konder e a alienação: a presença da literatura kafkiana em sua trajetória

2.1. Uma referência intelectual brasileira

Leandro Konder, desde meados da década de 1960, se tornou uma referência intelectual brasileira. Ele foi um marxista e suas obras marcaram o esforço militante de trazer novas referências para esse campo, mas não se limitando apenas a isso, ele mostrou a importância da arte e da literatura para a compreensão da realidade. Franz Kafka esteve presente em várias passagens de seus primeiros trabalhos, para mostrar como que a literatura contribuiu para o desenvolvimento histórico humano ao figurar uma realidade histórica. Entre as referências sobre as quais se apoiou destacaram-se a filosofia de György Lukács e Antônio Gramsci. O intelectual também se esforçou para trazer referências para uma análise dialética da produção estética e cultural no Brasil. Na década de 1950, publicava artigos e ensaios, mas foi após a instauração da ditadura que seu trabalho intelectual ganhou força. Assim como destacou José Paulo Netto, que com as mobilizações democráticas, houve uma resistência a partir de 1965, a qual Konder se colocou na linha de frente sendo editor da Folha da Semana, que foi um semanário democrático hegemônico pelo PCB; colaborou com a Revista Civilização Brasileira e, por meio de traduções e organizações de palestras e livros, obteve como resultado mais expressivo a recepção da filosofia de Lukács no Brasil. Entre os anos de 1965 e 1968, deixou de ser apenas uma referência no Rio de Janeiro e passou a ser no território brasileiro (NETTO, 2009).

A trajetória intelectual de Konder esteve totalmente vinculada à sua ação militante. Em duas frentes ele militou, na interpretação cultural do Brasil e nas fileiras do Partido Comunista Brasileiro (PCB), em ambos setores com propostas de um marxismo dialético para ser efetuada uma renovação do marxismo no Brasil. Essas duas frentes sempre estiveram intrinsecamente vinculadas com suas ações e elaborações teóricas e militantes. Celso Frederico nos confirmou essa atitude ao afirmar que a trajetória intelectual e militante do pensador é “de uma inabalável coerência”. Por diversas décadas, colocou sua inteligência a serviço da divulgação de autores fundamentais, colaborando para a reflexão nas “batalhas das ideias” travadas em nosso país. Essa trajetória de Konder teve início dos anos 1950, ao colocar para os intelectuais marxistas a necessidade de renovação das formas de pensar a política e a cultura. Até então, o pensamento político e

cultural da esquerda seguia as diretrizes internacionais que eram divulgadas por meio dos manuais da Academia de Ciências da União Soviética (FREDERICO, 2013).

Essa renovação que Konder propôs para o marxismo brasileiro teve fundamento no pensamento filosófico de Lukács que proporcionou as bases para uma interpretação da história da cultura no Brasil e para a formulação de política cultural dentro das fileiras do PCB. Anterior ao período de instauração da ditadura, a filosofia lukacsiana também proporcionou ao brasileiro a defesa do humanismo em relação à obra de arte. Nesse momento, os comunistas tinham somente referência no realismo socialista. Desse modo, Frederico afirmou que “o que se procurava, com a reflexão estética, era, de fato, a renovação do próprio marxismo” (FREDERICO, 2013, p. 10).

Em 1961, Konder trocou cartas com o filósofo Lukács sobre teoria marxista e também com o propósito de fazer as publicações de suas obras no Brasil. Ele se colocou como um combatente das “falsificações” do pensamento do velho mestre em terras nacionais, buscou tratar de dúvidas teóricas e estéticas e, especificamente, tentou tratar de Kafka. Com esse propósito o jovem passou a comunicar-se com o filósofo húngaro que apresentou surpresa com o interesse de um jovem comunista brasileiro por suas ideias, respondeu às perguntas presentes nas correspondências com gentileza (FREDERICO, 2013).

A partir de 1964, com a aniquilação pelo regime militar dos canais de participação política, o campo em que a esquerda encontrou maior efetividade para a resistência, em âmbito geral, foi a cultura. Nesse momento, Lukács foi uma referência importante para a realização de uma leitura daquela realidade. A filosofia estética de Lukács foi relevante para a defesa do humanismo e suas concepções sobre estética “valorizava as literatura democrática-burguesa, exprimia, no campo cultural, a política de “frente popular” (FREDERICO, 2013, p. 10). Essa concepção fazia com que suas elaborações se encaixassem perfeitamente na orientação geral do PCB: “somar todas as forças oposicionistas e democráticas (e não somente grupos de esquerda) para assim, isolar e derrotar a ditadura militar (FREDERICO, 2013).

Para a esquerda se opor à ditadura, teve de se esforçar para melhorar o conhecimento da realidade brasileira e aderir ao tema da democracia. Marcos Del Roio apontou que o papel do jovem Konder foi notável nesse momento crucial em que o Brasil estava passando, não apenas por inserir o marxismo historicista, mas por se tornar um aglutinador das ideias marxistas e uma referência para as gerações futuras de marxistas brasileiros. Em 1958, o PCB teve um relativo crescimento. Konder fez parte de uma leva

de jovens intelectuais que se inseriram na militância organizada. Konder, junto com esses jovens, queria ir além das referências marxistas estabelecidas no Brasil, que eram Astrojildo Pereira, fundador do PCB, e Nelson Werneck Sodr e e outros. Esses jovens, procurando renovar o arsenal teórico de compreensão da realidade brasileira, voltaram seus esforços para entender principalmente os aspectos culturais (DEL ROIO, 2002, p. 131).

Como ficou claro até aqui, Konder já tinha contato com as propostas estéticas e de crítica literária lukacsiana antes mesmo da instaura o da ditadura. A difusão das ideias do filósofo passou pelos aparatos de imprensa do PCB. Entretanto, Konder, como intelectual, publicou seus primeiros livros somente após o golpe de 1964. Entre 1965 e 1968 publicou quatro livros, *Marxismo e aliena o* de 1965, *Kafka: vida e obra* de 1966, *Os marxistas e a arte* de 1967 e *Marx. Vida e obra* de 1968 (DEL ROIO, 2002). Os três primeiros são nossos objetos de análises, pois nessas obras a influência da literatura de Franz Kafka foi patente, direta e indiretamente. Em 1972, Konder saiu do país em condi o de exílio, foi para a Alemanha; após seu retorno, publicou *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia* em 1988, texto que também trata da importância de Kafka para esse filósofo alemão.

A posi o de Netto sobre o livro *Marxismo e aliena o*   que essa obra foi um divisor de águas no campo da produ o intelectual do marxismo no Brasil, pois tratou das obras marxianas em seu conjunto, levando em considera o as elabora es do jovem e do velho Marx. Para além do trato da totalidade da obra de Marx, apontou para a importância de compreender o fenômeno da *aliena o*, que até então fora negligenciada no Brasil. O livro foi pioneiro em tratar dessa categoria com a divulga o de pensadores desconhecidos da época, Lukács era um entre eles. Ao jogar luzes no fenômeno da *aliena o*, tratou de suas singularidades em *Marxismo e aliena o*, o autor apresentou como se manifestou em cada especificidade; ele passou pela aliena o da história, religião, ciência, capitalismo, arte, política e, também, pela particularidade desse fenômeno nos países subdesenvolvidos. As referências a Kafka estiveram presentes quando tratou da *aliena o* no capitalismo e na arte. O autor fez indica es das obras kafkianas como exemplos plásticos para o entendimento desse fenômeno na contemporaneidade. As obras de Kafka, para o marxista brasileiro, foram a produ o artística que mais bem representou a *aliena o* na sociedade contemporânea, mostrando de forma clara esse fenômeno. Em 1966, ano seguinte   publica o de *Marxismo e aliena o*, foi quando Konder tratou de forma direta da literatura de Kafka.

No livro *Kafka: vida e obra*, o autor tratou da vinculação da obra kafkiana à vida particular de seu criador, mostrando as limitações da busca de uma biografia nas produções literárias de Kafka. De maneira plástica, mostrou como certos fenômenos históricos estavam presentes nas formulações artísticas e que a arte e a literatura eram componentes importantes do desenvolvimento histórico, pois trazem formas de expressão do conhecimento da humanidade. A arte e literatura, contendo suas características próprias, precisavam de uma análise que atendesse a suas especificidades estéticas. No entanto, mostrou que, no campo do marxismo, a filosofia estética ainda estava em fase embrionária, pois as tendências de uma análise marxista da arte ainda apresentavam algumas lacunas que deveriam ser supridas.

Consequentemente, em *Os marxistas e a arte* de 1967, o autor tratou de mostrar as tendências do desenvolvimento das análises estéticas e crítica literária marxista, defendeu a “arte como herança cultural da humanidade, do humanismo e do método realista na literatura” (FREDERICO, 2013, p. 12). Em uma linha de desenvolvimento histórica⁵², passou por Marx e Engels, Karl Kautsky, Georgi Valentinovitch Plekhanov, Leon Trotsky, Vladimir I. Lenin, Máximo Gorki, Maiakovski, Gramsci, Walter Benjamin, Bertold Brecht, Della Volpe, Lukács, Lucien Goldmann e outros. Tratou essas tendências de forma crítica, propondo mostrar os limites e avanços de cada autor. Também apontou os autores que fizeram interpretações sobre a obra de Kafka e os quais se proporiam em avançar em seus objetivos estéticos. Afirmou que os únicos autores marxistas que tinham sistematizado uma filosofia estética, até então, eram Lukács e Della Volpe. Considerando a formulação de Lukács a mais avançada, tomou-a como base. Entretanto, sustentou que, em relação à arte moderna, a elaboração estética de Lukács era deficitária, mostrando os limites de sua interpretação e, enfatizando a sua análise problemática sobre a literatura kafkiana.

Com o endurecimento do golpe civil-militar de em 1968, com o Ato Institucional nº 5, a perseguição aos intelectuais comunistas se intensificou e Konder chegou a prestar

⁵² É interessante frisar que, entre os autores que Leandro Konder tratou nessa obra, o único que não era marxista foi G. W. F. Hegel. Pretendendo valorizar o legado hegeliano no marxismo para recuperar o fundamento dialético deste. Entre os autores modernos, foi Hegel quem mais avançou na concepção estética, sistematizando-a e, por meio da sua formulação da dialética, que colocou o real como um movimento processual, rompendo com o legado especulativo e metafísico da história, possibilitando os avanços da análise filosófica marxiana da realidade. Konder diz: “A influência da filosofia de Hegel sobre o marxismo é admitida neste livro como ponto pacífico. Entendemos que, mesmo os marxistas que — como Louis Althusser, na França, e Galvano Della Volpe, na Itália — combatem a influência de Hegel sobre o desenvolvimento histórico do marxismo, mesmo os marxistas anti-hegelianos, ao combaterem-na, reconhecem essa influência” (KONDER, 2013, p. 29).

depoimentos para a polícia política. Com esse agravo da situação, foi exilado para Europa. Entre 1972 e 1978, esteve em exílio na Alemanha. Nesse período, teve contato com as obras de Walter Benjamin, e ao voltar para o Brasil, passou a lecionar na universidade. Segundo Carlos Nelson Coutinho, somente após a década de 1980 foi possível um intelectual comunista lecionar em uma universidade (COUTINHO, 2002). Konder relatou que nos anos que passou exilado na Europa, entre 1972 e 1978, assimilou aspectos interessantes da filosofia de Benjamin que foram assinalados por seu chefe, Rafael Gutiérrez-Girardot, na Universidade de Bonn. Flávio Rané Kothe, em encontros casuais na Alemanha orientou de modo necessário para o seu entendimento das obras de Benjamin. Entre os brasileiros que colaboraram para a sua interpretação das formulações benjaminianas estão: José Guilherme Merquior que foi o pioneiro na difusão da filosofia de Benjamin no Brasil; também Roberto Schwarz e Michael Löwy colaboraram para que Konder entendesse o pensamento desse filósofo (KONDER, 1999). No entanto, antes mesmo do exílio, Konder foi alertado por Coutinho da riqueza do pensamento de Benjamin. Dizendo que o filósofo alemão era capaz de gerar “fecundo tumultos em nossas cabeças lukacsiana” (KONDER, 1999, p. 8). Konder relatou que, quando voltou ao Brasil, no final de 1978, ao se deparar com as incertezas dos meses que precederam a anistia, veio lendo um exemplar das correspondências de Benjamin, que foi dado a ele por Anna Corassacz Ribeiro, leitura que, nas palavras de Konder, aliviou a tensão da sua própria situação (KONDER, 1999).

No ano de 1988, Konder publicou seu livro *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*⁵³, para apresentar o pensador alemão, sendo essa obra o resultado de suas aulas na universidade, a publicação foi efetivada por meio dos incentivos e pela receptividade positiva do pensamento de Benjamin por parte dos estudantes. A proposta era trazer uma visão do conjunto da vida e da obra desse pensador. Com isso, ele não deixou de tratar da admiração e influência da literatura de Kafka na vida do filósofo Benjamin.

É perceptível que em todas as oportunidades que Konder teve para tratar de Kafka ele o fez. Dessa maneira, a literatura kafkiana estava presente direta e indiretamente em

⁵³ Francisco Alambert trata da relação dessa obra com a vida militante e intelectual de Konder. Faz uma análise sobre a importância de Benjamin após o retorno de Konder de seu exílio de mais de oito anos. Alambert mostrou como que o “melancólico otimismo da vontade” colaborou para Konder lidar com as certezas dos erros e derrotas da esquerda no passado e a incerteza do futuro. Ver mais em: ALAMBERT, Francisco. “Melancolia e humor ou o fantástico revitalizador da dialética”. In PINASSI, Maria Orlanda (Org.). *Leandro Konder: a revanche da dialética*. São Paulo: Editora UNESP, Editora Boitempo, 2002. p. 115-126.

suas principais publicações. Kafka foi um elemento importante para Konder desenvolver seu pensamento filosófico e político, pois sustentou concretamente a importância da arte como uma forma de conhecimento e tratamento da realidade, colaborando para a elaboração de uma filosofia estética marxista. Desse modo, passaremos a tratar das elaborações teórico-estéticas de Konder nos livros apresentados sucintamente nesta seção, com ênfase especial para o papel que a literatura de Kafka neles desempenhou.

2.2. Correspondências de Konder a Lukács e a presença de Kafka

Entre 1961 e 1970, Leandro Konder trocou correspondências com György Lukács, demonstrando seu interesse pelas formulações filosóficas e pelas críticas estéticas do filósofo. Konder era um jovem comunista, e as correspondências mostravam o seu entusiasmo com as formulações filosóficas lukacsiana. Os conteúdos de boa parte dessas cartas eram referentes a dúvidas teórico-metodológicas, à atualização das repercussões do pensamento de Lukács no Brasil e aos debates marxistas sobre arte e literatura. Essas correspondências mostraram o processo de divulgação do pensamento lukacsiano no Brasil e a influência desse pensador sobre o jovem que lhe escrevia. Em relação à literatura kafkiana, apenas uma carta, de outubro de 1963, de Konder a Lukács, apresenta esse assunto. O jovem obteve apenas uma resposta breve de Lukács, e que não tocou no assunto específico da literatura kafkiana.

Essas correspondências estão publicadas hoje parcialmente graças à iniciativa de Maria Orlanda Pinassi e Sergio Lessa, que no processo da organização do livro *Lukács e a atualidade do marxismo* (2002), depararam-se em convencer Carlos Nelson Coutinho e Konder da importância de tornar público esse material para os brasileiros. Na apresentação das correspondências, Coutinho e Konder mostraram que em 1991 a pesquisadora brasileira Tania Tonezzer, ao examinar os materiais do Archivium Lukács de Budapeste, encontrou essas correspondências, enviou-lhes uma fotocópia e, no ano seguinte, a pesquisadora publicou esses telegramas em italiano. Para os dois intelectuais brasileiros, essas correspondências com Lukács “contribuem para fixar alguns aspectos de seu pensamento nos últimos anos de sua longa vida” (KONDER; COUTINHO, 2002, p. 133).

Ao que diz respeito a Kafka, única carta, na qual Konder se refere à sua literatura, foi emitida do Rio de Janeiro, em 21 de outubro de 1963, e respondida por Lukács em 28 de outubro do mesmo ano. Na carta do brasileiro, nas últimas linhas, chegou a perguntar

para o filósofo se este conhecia Ernest Fischer, um filósofo e crítico literário austríaco. Na sequência dessa pergunta, também pediu a opinião sobre a obra *A necessidade da arte* (1959) de Fischer e sobre a sua interpretação da literatura kafkiana. Em sua resposta, Lukács foi breve sobre esse assunto: “[...] Ernst Fischer é um ensaísta muito culto e inteligente. Nem sempre estou de acordo com suas avaliações sobre tendências modernas, mas acho seus estudos interessantes. Eles devem ser lidos. [...]” (KONDER; COUTINHO, 2002, p. 144-145).

É importante frisar de modo breve a posição de Fischer sobre a literatura kafkiana, pois acreditamos que essa interpretação teve grande influência sobre Konder quando este tratou de Kafka em 1966. Fischer viu na obra de Kafka os elementos que dizem respeito ao fenômeno da alienação, mostrando que o escritor figurou a obliteração do ser humano em *O Processo* e em *O Castelo*. Nessas obras, para o austríaco os elementos presentes mostravam que os sujeitos seriam enigmáticos, não identificáveis e partes constitutivas da burocracia, que seriam essenciais para a criação da alienação. Os seres humanos não seriam representados tal e qual, mas sim como “casos”, como exemplos de Joseph K. e do agrimensor K. que se constituiriam como personificações de papéis judiciais que circulavam sem uma finalidade determinada. As relações humanas concretas sendo figuradas como inexistentes para os burocratas, que só veem existências nas fichas e listas que objetificavam essas relações. Para Fischer, a figuração desse fenômeno por Kafka mostrou a tipicidade do Império Habsburgo; seguindo essa interpretação, Konder chamará a cidade de Praga, que fez parte desse império, de paraíso dos burocratas (FISCHER, 1971).

Outros pontos dessa interpretação de Fischer também influenciaram Konder, o austríaco mostrou que o método de Kafka escrever sua literatura foi uma reação às formas naturalistas. Essa reação teria se dado por meio da transformação dos elementos da realidade em um mito. O sentimento de “angústia” presente na literatura kafkiana não seria algo apresentado como natural ou como “cósmica”, ou seja, eterna, mas sim como produto de uma realidade social determinada. Essas transformações seriam apresentadas pela forma literária satírica fantástica, na qual Kafka misturou o sonho com a realidade para mostrar a revolta do indivíduo isolado contra o fenômeno da alienação. Para melhor dar conta do fenômeno da alienação, teria utilizado as formas da parábola para fixar a realidade social destilada do presente histórico. Para Fischer, a forma de elaboração de Kafka seria mais eficaz do que a do naturalismo, pois este conseguiu figurar e revelar melhor a vida no mundo capitalista. A sua narrativa traria os elementos detalhadamente

realistas para dar contorno aos elementos fantásticos. Os detalhes apresentam os estilhaços do passado e a fragmentação do presente (FISCHER, 1971). Partes substanciais dessa interpretação sobre a literatura kafkiana foram apresentadas por Konder em seu livro *Kafka: vida e obra* em 1966.

Continuando com as trocas de correspondências entre Konder e Lukács, é interessante salientar que entre 1964 e 1967, as epístolas entre ambos apresentaram um hiato. Essa pausa na comunicação foi estabelecida por conta do acirramento do Golpe Civil-Militar de abril de 1964. No entanto, nesse período Konder não deixou de divulgar o pensamento de Lukács e nem de produzir conteúdo crítico. Como já foi dito acima, o primeiro livro de Konder foi *Marxismo e Alienação*, o segundo *Kafka: vida e obra*”, em 1966, seguido por *Os marxistas e a arte*. Em 1967, Konder voltou a se corresponder com Lukács. Junto com a carta de 25 de janeiro de 1967, enviou os exemplares de seus livros. O que chamou atenção é que Konder deixou de enviar o exemplar de seu livro sobre Kafka, no qual fez uma análise biográfica e estética de sua literatura. Nessa carta, Konder diz: “Seguindo o exemplo de meu amigo Coutinho, estou enviando ao senhor dois livros meus, os dois de inspiração lukacsiana”⁵⁴. Isso nos mostra que a sua interpretação sobre a literatura kafkiana, presente em seu livro de 1966, não teve grande influência de Lukács, pelo contrário, como iremos mostrar, vai no sentido oposto sobre esse escritor e ainda contém apontamentos críticos sobre as formulações desse filósofo quando diz respeito a obra kafkiana.

As trocas de correspondências mais uma vez foram interrompidas pelo acirramento do Golpe Civil-Militar em 1968. Somente em 1970 Konder enviou uma última carta a Lukács. Nessa correspondência, ele explicitou a situação do Brasil e se propôs a dar continuidade na divulgação e no trabalho editorial das obras de Lukács. Esse conjunto de correspondências mostrou o interesse de Konder pelo pensamento lukacsiano. Mostrou a sua tentativa de obter um direcionamento de Lukács em relação à literatura kafkiana e também um posicionamento do filósofo em relação às interpretações contemporâneas sobre as produções desse escritor. O brasileiro falhou em obter esse posicionamento e seguiu uma interpretação autônoma e crítica das obras kafkianas, o que permitiu entrar em debate com as interpretações lukacsianas, na qual o filósofo húngaro

⁵⁴ Tradução livre minha, no original em francês: “[...] Suivant l’ exemple de mon ami Coutinho, je vous envoie aussi mêt deux livres, tous les deux d’ inspiration lukacsienne. Le premier (marxisme et Alienation) est em train d’ être traduit em espagnol et em russe (edition de tirage reduite pour les bibliotheques scientifiques). Le second (Les Marxistes er l’ art) vient de paraître. Sans doute, il ne vous sera pas possible de les lire comme ça, em portugais, mais j’ ai decide de vous les envoyer comme une hommage”.

colocou Kafka como um precursor da vanguarda e representante da decadência ideológica da burguesia, este posicionamento do filósofo está presente em *Realismo crítico hoje* de 1957. Somente seu amigo Coutinho, em 1967/1968, por meio de correspondência, obteve um posicionamento e indicações de Lukács sobre esse assunto.

2.3. Kafka e o fenômeno da alienação

Em *Marxismo e alienação*, a literatura de Franz Kafka surgia como uma indicação e um exemplo prático para a compreensão do fenômeno tratado no livro. Konder apontou que na literatura kafkiana estava figurada de forma expressiva o temor gerado pela alienação que o sistema capitalista produz. Esse temor foi apresentado como um pesadelo nas obras de Kafka, pois o indivíduo diante desta realidade empírica é levado a viver com a tranquilidade em falta. As principais obras de Kafka que figuraram esse fenômeno, segundo Konder, seriam *A metamorfose*, *O Processo*, *América* e *O castelo*. O temor figurado vem da forma que o mercado aparecia tanto para os burgueses como para os operários. Diante dos trabalhadores e dos proprietários, o mercado aparece como um mundo com leis que eram independentes da vontade dos homens, com hostilidade e as crises que se manifestavam eram imprevisíveis. Os economistas de vertente burguesa por não conseguirem prever qual seria a próxima crise, traziam as explicações, assim como diz Marx, *post festum*. Essas crises, por fim, apareciam no mundo, de modo particular, como absurdos, onde “os procedimentos mais racionais se articulam e se fundem numa irreduzivelmente espessa irracionalidade global” (KONDER, 2009, p. 133).

Para Konder, a literatura kafkiana representou essa realidade que se coloca diante dos sujeitos. A alienação na sociedade capitalista assumiu as características da reificação. Somente as qualidades humanas abstratas foram valorizadas nesse sistema, fazendo com que ocorresse uma distorção da consciência. Desse modo, esclareceu que o capitalismo provocou uma distorção nas consciências, os comerciantes eram levados a enxergar no seu próximo um “mero freguês em potencial” (KONDER, 2009, p. 131). O trabalhador que necessitava vender sua força de trabalho para sobreviver foi levado a enxergar no próximo apenas um possível comprador dessa força e no seu igual de classe um possível concorrente. O brasileiro mostrou que essas distorções provocadas pelo sistema capitalista eram as condições para que o trabalhador se qualificasse como um robô deficiente, que só produzia e que, para se ajustar à cadeia racional de produção, passaria por uma incapacitação. Desse modo, o trabalhador passou a ser considerado como uma

máquina dotada da faculdade de produzir, porém, incapacitado para se ajustar de forma completa às exigências do processo racional da produção capitalista, ou seja, as exigências que a técnica colocava se tornavam inatingíveis para o trabalhador, pois o sistema do capitalismo não foi criado para atender às demandas do trabalhador. O capitalismo foi instituído com base no interesse específico de uma classe que levou a sua efetivação na realidade, na qual o funcionamento do capitalismo aparecia diante da consciência dos trabalhadores como uma “realidade regida por leis inteiramente estranhas à vontade dos homens, isto é, como um mundo inumano, um mundo de coisas” (KONDER, 2009, p. 133).

Nesse meio, as qualidades humanas se transformavam em meras abstrações que os transformam em seres que produzem são mercadoria, que os fazem perder sua singularidade. Quando o mundo inumano se apresentava para o sujeito, este se via isolado, perdido e temeroso. Apontando a obra de Kafka como exemplo mais aguda de figurar esse temor, ele queria dizer que a literatura kafkiana seria um produto que representou de forma estética os resultados do fenômeno da alienação em um momento específico da história, e que demonstrou de forma artística todas as especificidades desse fenômeno. O momento histórico que possibilitou o escritor a figurar a alienação foi ascensão da fase monopolista do capital. Nessa fase do capital, a alienação, em sua especificidade, arrastou consigo todas as outras formas de manifestação humana e, mesmo a arte, como produto do desenvolvimento humano, não ficou de fora. Tratando da alienação na arte, defendeu que ela é uma atividade histórica geral da humanidade e que ganha seu real significado quando o artista consegue figurar e aprofundar o conhecimento que a humanidade tem de si mesma e do mundo na qual ela exerce suas ações. A arte tem a capacidade de engendrar momentos embrionários da história, ou seja, ela pode antecipar racionalmente o que está por vir nesse processo.

No processo histórico de desenvolvimento da arte, ela não esteve às margens da sociedade e dos conflitos de classe, pelo contrário, ela é também um produto dessa complexidade, e não está isenta de ser acometida pelo fenômeno da alienação, entretanto, Konder alertou que “é preciso não transformar o conhecimento artístico em subproduto do fenômeno histórico da *alienação*” (KONDER, 2009, p. 166). Nesse sentido, defendeu que aprenderemos muito pouco com as obras artísticas caso não reconhecermos a arte como uma forma de conhecimento legítimo; se nos prendermos a um preconceito cientificista, a consequência seria esquecer que o fenômeno da realidade é sempre mais rico do que a lei estabelecida cientificamente; se pretendermos extrair do fenômeno

artístico somente as explicações críticas ou interpretações científicas, empobreceremos o que realmente a arte tem para nos oferecer. Por fim, estaríamos renunciando “a um inestimável tesouro de conhecimentos relativos ao mundo, à vida, ao homem e ao seu drama: a *alienação*” (KONDER, 2009, p. 167).

Tendo em vista a capacidade da arte de antecipação, mostrou a interpretação de Bertold Brecht, que defendeu que a literatura kafkiana foi profética ao figurar previamente os campos de concentração da era hitleriana na Alemanha. Para nosso autor, assim como para Nathalie Sarraute, Kafka precedeu e anteviu em sua forma literária os judeus massacrados por Hitler. Para o brasileiro, a capacidade de adiantar as consequências da alienação no capitalismo superou as percepções individuais que o artista tinha a respeito do mundo ao representar a realidade de forma mais complexa. Dessa maneira, o brasileiro concordou com a interpretação de Brecht que mostrava que Kafka descreveu com indignação os campos de concentrações nazistas que estavam por vir. Também concordou com Nathalie Sarraute, ao assinalar que em relação aos judeus exterminados “Kafka não os seguiu, teve a coragem sobre humana de precede-los”⁵⁵ (SARRAUTE, Apud, Konder, 2009, p. 171).

Em *Marxismo e alienação*, Konder utilizou em várias passagens os elementos da arte para mostrar plasticamente as formas de *alienação*. Mostrou que a arte seria um objeto que expressaria o conhecimento humano e que trazia elementos que colaboravam para o entendimento da realidade. Ao utilizar Kafka, assim como outros escritores, — que passam por Homero, Shakespeare, Goethe, Cervantes, Balzac e Stendhal —, Konder pretendeu mostrar de maneira concreta que a arte representava a realidade e que por meio dela podemos enriquecer nosso conhecimento para enfrenta-la. No caso específico de Kafka, com o desenvolvimento das forças produtivas capitalistas, a intensificação da exploração, as incertezas geradas por esse sistema que cria o medo e isolamento, a subtração das qualidades humanas, as catástrofes e desumanidades que se tornaram eminentes, ele teria representado em sua literatura, antecipadamente, a barbárie que este sistema isolador proporciona ao indivíduo ao aliená-lo, objetivando de forma artística o drama contemporâneo da alienação.

⁵⁵ Citação completa de Konder: “Kafka descreveu com grandiosa indignação os campos de concentração que estavam por vir, o fim da justiça, o absolutismo no aparelho do Estado’ [...] E Nathalie Sarraute, relacionando Kafka aos judeus massacrados por Hitler, assinalou: ‘Kafka não os seguiu; teve a coragem sobre humana de precede-los’ (KONDER, 2009, p. 171. Complemento nosso, aspas do autor).

2.4. Um biógrafo crítico de Franz Kafka

Leandro Konder, em 1966, se dedicou a escrever um livro biográfico sobre Franz Kafka, intitulado *Kafka: vida e obra*, que foi publicado pela primeira vez através da editora José Alvaro, posteriormente teve outras reedições pela Paz e Terra compondo a coleção *vida e obra*. Em 1968, publicou *Marx*, que posteriormente também teve outras reedições pela Paz e Terra e Expressão Popular. O livro sobre Kafka foi publicado para cobrir a demanda de divulgações de suas obras no Brasil, pois até então os estudos e as traduções brasileiras eram estreitos e escassos. Esse pequeno livro também tinha o propósito de divulgar a importância da literatura como modo de entendimento da realidade, o marxismo, a estética marxista e o método materialista dialético. Com *Kafka: vida e obra*, o biógrafo inseriu-se diretamente no debate estético em torno das obras desse escritor.

A preocupação desse trabalho foi mostrar que uma produção artística literária autenticamente realista tinha uma autonomia relativa com seus autores, ultrapassando os seus posicionamentos pessoais diante das contradições de sua vida individual. Nesse sentido, Konder se propôs a demonstrar que Kafka não era um solitário patológico e nem predestinado como muitos críticos e biógrafos o consideravam, e que mesmo trazendo elementos sentimentais de sua vida privada, seu compromisso como artista fez de suas obras a figuração dos dramas humanos para além de sua vida pessoal. O brasileiro se propôs a mostrar que para uma obra ser reconhecida como realista, o seu autor não precisava vinculá-la estritamente a política. Desse modo, seguiu a concepção de Karl Marx e Friedrich Engels sobre o escritor francês Honoré d’Balzac. Recorrendo a esse exemplo para mostrar que este romancista francês, quando pensava sobre o seu momento histórico, posicionava-se de maneira conservadora, monarquista e clerical, no entanto, quando se colocava a formular suas obras literárias, deixava de lado suas “convicções clericais e esquecia seus sentimentos monarquistas” (KONDER, 1974, p. 140).

Desse modo, defendeu que há uma autonomia das obras em relação aos seus autores, ele explicitou, que muitas vezes Kafka ao pensar a realidade posicionava-se na defesa de determinadas ideias, mas ao começar a escrever a literatura entregava-se à imaginação criadora, passando a defender outras ideias em suas obras, as quais apareciam de maneira implícita. Assim, percebemos que o brasileiro esteve, ao mesmo tempo, defendendo um modo metodológico que era próprio de uma análise estética e divulgando a literatura kafkiana. Essa forma de análise das obras, seguindo o que Engels explanou

em sua carta para Margaret Harkness⁵⁶ em 1888, na qual deixou claro que Balzac foi um mestre do realismo, maior do que todos os “Zolas do passado, presente e futuro”. Esclarecendo que Balzac, em a *Comédia humana*, figurou a história realista da sociedade francesa, principalmente o modelo de sociedade parisiense, ao descrever seus romances de modo crônico os anos entre 1816-1848, ou seja, o momento revolucionário da burguesia, que passou a ganhar espaço dentro da sociedade dos nobres. Esses elementos entravam em contradição com os posicionamentos legitimistas de Balzac, sua obra foi uma elegia constante à decadência inevitável da “boa sociedade” (ENGELS, Sem data).

No mesmo sentido que Engels defendeu a obra literária de Balzac, Konder defendeu a de Kafka. Mostrou em que pontos se relaciona a sua produção literária de com a vida do escritor, isso foi um dos objetivos traçados pelo brasileiro. A defesa de um método estético marxista de análise foi colocada para ampliar a visão da obra de arte e da literatura para os marxistas no Brasil. Ele queria possibilitar a amplitude de visão em relação a obra literária como um todo e não somente em relação a Kafka. O escritor entrou aqui como uma substância para a defesa do realismo e da autonomia relativa à obra de arte. Para isso, combateu as formas sociológicas pontuais das análises, as quais diziam respeito da literatura kafkiana, deixando implícito que esses modos de análise também não caberiam a outras produções artísticas e literárias.

Utilizando as próprias pistas deixadas por Kafka e Max Brod, amigo, testamentário e biógrafo de Kafka, para tratar da vida do escritor apontando para a sua situação histórica como indivíduo que nasceu no centro do Império Austro-Húngaro, em Praga, capital da Tchecoslováquia em 1883; pertencia a uma família burguesa e judia, pai Hermann Kafka e mãe Júlia Kafka; a língua que os pais optaram para o desenvolvimento de seus filhos foi o alemão e estudou em escolas alemãs no pré-primário e no liceu de Praga. Por falarem essa língua e por serem judeus, tiveram dificuldades para se aproximarem da vida pública praguense. O autor expunha que, em Praga, os setores majoritários da população conheciam a língua alemã, entretanto encaravam-na com hostilidade, pois era o idioma que foi imposto por meio da dominação estrangeira exercida por Viena. Essa imposição fez florescer um sentimento nacionalista nos praguenses, que se misturou com o preconceito antissemita (KONDER, 1974).

Praga, a capital, foi palco em 1897 de manifestações contra Viena, Kafka tinha apenas 14 anos; essas manifestações também traziam elementos antissemitas, o que

⁵⁶ Tradução da carta completa por José Carlos Ruy, disponível em: <<<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/engels-sobre-balzac-conservador-mas-realista/>>> Acesso em: 14 de dezembro de 2020.

corroborou para o isolamento do escritor. A capital era permeada por esse sentimento que se misturava ao nacionalista. Os setores das classes dominantes, os industriais, banqueiros, burocratas e professores em Praga falavam a língua de Viena. As famílias de pequenos burgueses e os proletariados se comunicavam em tcheco. As condições que Kafka se encontrava, como judeu, burguês e falante da língua alemã, não facilitou seu envolvimento social nos círculos praguenses (KONDER, 1974).

O biógrafo explicou que desde muito jovem Kafka escrevia peças de teatros, nas quais as suas irmãs encenavam sob sua direção. Pela disciplina severa do liceu, Kafka lia muito, ele admirava *Tônio Kroeger* de Thomas Mann, era leitor de Flaubert, Goethe, Balzac, Dostoiévski e, entre esses livros, a Bíblia. Os estudos e a vida profissional dele foram para o lado oposto da literatura. Em 1901, Kafka ingressou na Universidade Alemã de Praga para cursar química, frequentou por 15 dias e abandonou, estudou direito, entretanto a advocacia não o interessava, pois a literatura era o ponto central de sua vida. O escritor não admitia que suas atividades literárias se misturassem com os estudos das matérias da universidade, desse mesmo modo, anos mais tarde, não admitiu que se misturasse com as atividades do seu “ganha-pão, com o trabalho cotidiano na empresa comercial do pai ou no instituto do Seguro Operário contra Acidentes do Trabalho” (KONDER, 1974, p. 18).

No período da universidade, Kafka se aproximou de seu amigo Brod por meio da paixão em comum pela literatura. Na mocidade, teve outros amigos importantes, como Oscar Pollak, umas das poucas amizades autênticas de Kafka. A preservação de suas amizades foi uma forma de lutar contra a sua solidão. Esse sentimento era vivido pelo escritor como um castigo, fazendo várias tentativas para superar o sofrimento que ela lhe causava. Sua luta conseguiu angariar êxitos expressivos apenas no último ano de sua vida esses fatos foram determinantes para o desenvolvimento do escritor e refletiram em sua literatura. Seus escritos literários traziam a certeza de que era solitário e, ao mesmo tempo, um inconformado com sua solidão, um inconformismo que beirava o desespero (KONDER, 1974).

O biógrafo alegou que o escritor tinha um temperamento um tanto quanto estranho, afirmando que não foi isso que fez de Kafka um solitário, mas sim as condições que lhe foram impostas pela vida e pelo momento histórico em que viveu. A família de Kafka, mesmo judia, permaneceu isolada dessa comunidade. Como membro de uma família problemática, ele se viu desde cedo isolado. Sua família tradicional, estruturada nos moldes patriarcais, gravitava em torno da autoridade do pai. A vontade de seu pai,

Hermann, “sempre foi a lei dentro da casa” (KONDER, 1974, p. 24). Seus métodos de educar os filhos foram sempre de modo claro e direto, entretanto, foram desprovidos de sutilizações (KONDER, 1974).

E para tentar amenizar os problemas na relação com seu pai, escreveu em 1919 o texto *Carta ao Pai*. Segundo o que Konder alegou, essa carta foi entregue para a mãe de Kafka, a qual se encarregaria de efetuar a entrega. Entretanto, esta correspondência nunca chegou ao conhecimento do destinatário, Júlia preferiu que a carta permanecesse em sigilo. O seu conteúdo dizia respeito aos métodos “primitivos e brutais” que Hermann empregava sobre o filho. Os objetivos que Kafka queria atingir não eram de ofender, mas apenas demonstrar as feridas que lhe causaram as atitudes do pai. Assim, destacou o biógrafo, que a *Carta ao Pai* tinha intenções de que essa atitude pudesse contribuir para estabelecer na relação elementos que facilitassem as suas convivências, deixando claro, nas últimas linhas, que não pretendia transferir ao pai toda a responsabilidade e culpa por sua “inércia em face da vida prática”. Aos olhos de Kafka o pai era identificado com toda sua energia e eficiência com as questões práticas, como “um tipo de homem visceralmente identificado com um mundo abominável de frieza, calculismo, o arbítrio e competição comercial” (KONDER, 1974, p. 24).

Esse temperamento enérgico de comerciante eficiente e chefe de família de Hermann foi ofensivo ao Kafka, pois aos olhos do escritor era humilhante as habilidades do pai com a vida prática frente às suas. Hermann mostrava qualidades que Kafka não possuía. Entretanto, o filho não retirava toda a razão do posicionamento enérgico do pai, pois reconheceu que, em certos momentos, ficou em situação de inércia, mas, “Hermann Kafka estava sempre a lançar-lhe na cara as dificuldades que tivera de enfrentar no passado e humilhava-o falando constantemente na coragem e aptidão que revelara ao superá-las” (KONDER, 1974, p. 26). A disciplina que Hermann colocava em toda a família, segundo o biógrafo, era hipócrita aos olhos de Kafka, pois a disciplina não se aplicava a ele próprio. As atitudes utilitaristas se estendiam para fora do ambiente familiar, eram perceptíveis dentro de sua fábrica quando se relacionava com os funcionários. Quando Kafka via o pai na atividade de diretor em sua empresa comercial, ele ficava surpreso e entristecido, pois o Hermann dirigia aos empregados insultos. Kafka, que não se considerava melhor que os empregados, imaginava que o desprezo do pai em relação a ele era ainda maior e mais cruel do que o qual manifestava aos seus empregados. Ao se referir aos trabalhadores, Hermann os taxava de “inimigos pagos”. Kafka chegou

à conclusão que antes dos empregados serem os “inimigos pagos” era o velho “que os tratava como um ‘inimigo pagador’” (KONDER, 1974, p. 28-29).

A dificuldade de Kafka de se relacionar não era somente no ambiente familiar. A vida amorosa do escritor também foi transpassada por muitos percalços. Konder revelou que Kafka se relacionou com muitas mulheres e o mais relevante e durador foi com Felícia Bauer, com quem noivou em 1912 e por opção de Felícia romperam em 1914. Em 1916, Kafka e Felícia reencontram-se, refizeram os laços, mas em dezembro do mesmo ano rompem suas relações de vez, e um ano mais tarde Felícia casou-se em Berlim. No período de seu segundo noivado o escritor já apresentava quadros de tuberculose, doença que iria acompanhá-lo até o fim da vida. Em 1918, o escritor voltou para Praga de uma viagem que fez para Züreu por motivos de saúde. Nesse mesmo ano, conheceu Júlia Wohryzek, de quem ficou noivo. Em 1920, por motivos de saúde, passou uma temporada em Merano, nessa temporada conheceu a senhora Mílana Jesenska-Pollakova, com quem passou a se corresponder cordialmente e, posteriormente, se apaixonou. Mílana, segundo Konder, foi a mulher que teve mais significado na vida de Kafka, ela era de uma família tradicional tcheca e traduziu do alemão para o tcheco alguns títulos de sua obra. A pedidos dessa mulher, Kafka foi para Viena e ficou com ela por quatro dias, e, por suas exigências rompeu seu noivado (KONDER, 1974).

A atenção de Kafka se voltou para Mílana de 1920 a 1923, nesse período trocaram cartas intensivamente. Entretanto, esse amor era impossível de se efetivar, ela era casada. Após a interrupções das suas trocas de cartas, Kafka conheceu o seu último e definitivo relacionamento, Dora Dymant, uma moça de 18 anos, proletária e de família judia polonesa. Ao se relacionar com ela, o escritor rompeu as relações com sua família, uma atitude que até então não tinha sido realizada. Além disso, também se desligou de Praga, passou a viver em Berlim. Viveram juntos em precárias condições. Apesar da precariedade, o clima era de tranquilidade íntima e felicidade. Essa nova forma de viver possibilitou que Kafka afirmasse para seu amigo Brod, por meio de uma carta, que ele havia “escapado de seus fantasmas com a ida para Berlim” (KONDER, 1974, p. 80). Konder declarou que a convivência de Kafka com Dora proporcionou o interessasse apaixonado pelo hebreu, idioma que Dora também estudava. Nesse mesmo período, desenvolveu intensa atividade criativa em literatura. Na passagem de 1923 para 1924, o inverno foi intenso em Berlim, o que agravou o quadro tuberculoso da saúde de Kafka. Seu tio foi visitá-lo e, vendo o quadro grave de sua saúde, providenciou seu retorno a

Praga. Kafka viu nesse retorno uma derrota, pois já julgava que tinha rompido definitivamente as relações com sua cidade natal e com seus familiares.

Ao retornar, ele foi internado no sanatório de Wiener-Wald. Nesse hospital de recuperação, ele foi diagnosticado que a tuberculose teria atingido a laringe. Após obter esse resultado, foi transferido para a clínica de reabilitação Hajek de Viena. Nessa clínica, ficou mal instalado e, mais uma vez, foi transferido, para o sanatório de Kierling. Enquanto esteve nesse sanatório, Kafka escreveu ao pai de sua companheira pedindo-lhe a mão de sua filha em casamento, no entanto, a resposta do pai de Dora foi um “não” enfático. Sua situação se agravou. Desse modo, descreveu que Kafka já não conseguia comer nem beber. No dia 03 de junho de 1924, expulsou de dentro do quarto as enfermeiras e pediu morfina ao médico, que por sua vez o negou, logo após algumas horas o escritor morreu (KONDER, 1974).

2.4.1. As condições históricas-materiais em relação a literatura

Leandro Konder deixou claro, que Kafka até os últimos minutos de sua vida, lutou contra a solidão proporcionada, primeiramente, por sua relação familiar e, posteriormente, por determinações objetivas da realidade em que vivia. Com a relação familiar problemática aprendeu a tomar posicionamento perante a religião e a política. No geral, era um cético em relação a ambos. Entretanto, Kafka foi um cético que sabia quem era o mais prejudicado dentro da realidade do Estado burocrático em que viveu e que conheceu pelo seu trabalho nas empresas privadas e estatais de seguro dos trabalhadores fabris do Império Austro-Húngaro. Apesar do isolamento social por causa de sua etnia, língua e classe, individualmente buscou se aproximar das comunidades exploradas e oprimidas em seu entorno (KONDER, 1974).

Realçando que, em relação a vida prática, Kafka também era um deslocado que não se adaptou nos empregos que teve. O escritor foi estagiário, exercendo a função de redator em escritório de advocacia. Após se formar em direito, fez estágio obrigatório de um ano nos tribunais praguenses em 1906. Entretanto, todas essas atividades não eram prazerosas para Kafka. A literatura era a única atividade que ele estimava, no entanto, tinha medo de assumi-la como profissão. A atividade literária era considerada como uma preciosidade, que fazia com que ele temesse vincular essa habilidade a uma profissão, pois lhe parecia impossível proteger a literatura “contra as pressões decorrentes da comercialização, contra as exigências práticas do ganha pão” (KONDER, 1974, p. 31).

As atividades que procurou para a própria sobrevivência, depois de desistir da advocacia, foram as mais afastadas da literatura. Konder expôs que o escritor trabalhou em duas empresas de seguros, Assicurazioni Generali e Instituto do Seguro Operário Contra Acidentes do Trabalho, o primeiro trabalho foi em uma empresa privada e o expediente o impedia de realizar suas atividades literárias; o segundo era um instituto público do Império Austro-húngaro. Nesse novo emprego, Kafka teve grandes dificuldades em se adaptar, exigindo dele um grande esforço (KONDER, 1974). O Império Austro-húngaro sob a monarquia dos Habsburgos ficou conhecido pelo seu alto nível de burocratização. Praga era uma cidade ocupada por estrangeiros, era politicamente controlada por Viena e se tornou um paraíso para os burocratas. A cidade era constituída por uma estrutura híbrida, onde havia o progresso industrial, os desenvolvimentos das instituições capitalistas conviviam com as estruturas feudais. Esse fenômeno, segundo Konder, refletiu na arquitetura da cidade, “justapondo o espírito moderno ao espírito medieval” (KONDER, 1974, p. 32).

O próprio Instituto de Seguro Operário Contra Acidentes do Trabalho era uma criação da monarquia, e foi uma empresa racionalizada e hierarquizada, levando em consideração a técnica desse instituto, ele perdeu com o tempo sua finalidade de “servir aos seres humanos e tinham criado um monstro mecânico que se movia sozinho” (KONDER, 1974, p. 32-33). O Instituto seguia as ordens que serviam a questões que pendiam ao absurdo, as operações de serviços eram planejadas e rigorosamente executadas sem nenhum sentido. Mais de trinta mil fábricas encaminhavam seus empregados acidentados para essa corporação, quando chegavam eram recebidos e transformados em fichas que circulavam por todas as salas e corredores, acabando por se acomodar nos arquivos cheios de mofo. Os operários aguardavam com paciência a resolução de seus problemas. Esse complexo era um ambiente perturbador. O prédio onde se instalava o Instituto no qual trabalhava mostrava as formas de seu funcionamento, as janelas do prédio eram inúteis, portas que não tinham funções algumas, os “corredores tortuosos e abafados constituíam, no conjunto, um ambiente de pesadelo do qual Kafka jamais se esqueceu” (KONDER, 1974, p. 33).

O trabalho e as condições da forma de operação exercidas por essa instituição fez com que Kafka simpatizasse, por meio da empatia, com os trabalhadores. Konder apontou que o escritor tomou iniciativas para se aproximar dos operários e alimentou a esperança de superar sua solidão com a sua aproximação da comunidade dos trabalhadores. Kafka frequentou o *Klub Mladych* (“Clube dos Jovens”), onde teve contato com um líder

anarquista chamado Kácha. Segundo o biógrafo, Kafka leu o anarquista Kropótkin e tinha interesse de ler as memórias de Maximiliano Gorki a respeito do líder revolucionário russo, Lenin. Teve também a pretensão de organizar uma comunidade de trabalhadores não-proprietários como modo de superar a situação de solidão e, também, as mazelas que os trabalhadores sofriam. Infelizmente, esse projeto foi deixado de lado e nunca foi realizado. A militância de Kafka nunca passou desse primeiro contato com os trabalhadores e com o grupo anarquista, como consequência nunca se tornou um revolucionário e nem chegou a participar de lutas políticas (KONDER, 1974).

As condições pessoais e políticas da sua realidade também atravancaram sua adesão ao movimento dos trabalhadores. O temperamento e a formação que o escritor recebeu no período histórico em que viveu, sua “condição social e suas exigências pessoais”, não permitiram que ele se engajasse na luta revolucionária. Esse modo de formação também impossibilitou que ele superasse a sua solidão e, também, o sentimento de impotência que nascia dela. A outra face do impedimento de seu engajamento está relacionada às condições objetivas do movimento dos trabalhadores do Império Austro-Húngaro em seu tempo que não apresentavam as possibilidades para criar uma verdadeira confiança que o atraísse profundamente para a política. Essa consequência não se deu isoladamente no caso de Kafka, outros intelectuais e artistas significativos da Áustria ou da Tchecoslováquia de seu período não chegaram a aderir, na prática, a causa dos trabalhadores e seu movimento. No entanto, os trabalhadores do Império Austro-Húngaro mostravam uma tendência de infiltração de uma ideologia *nacional-expansionista*, que serviu, mais tarde, ao ideal do nacional-socialismo alemão (KONDER, 1974).

Salientando que, para Kafka, os males do capitalismo não poderiam ser reduzidos e simplificados à relação de exploração dos pobres pelos ricos. Konder expôs a análise feita por Kafka de um desenho do pintor alemão Georg Grosz, que seu amigo Janouch o apresentou; se tratava de um homem gordo e rico oprimindo um homem pobre, observando que, o gordo dominava o pobre na imagem dentro de um determinado sistema, mas para o escritor também era necessário distinguir o dominador frente ao sistema do qual estava inserido. O homem gordo não era um dominador de fato, mas, ao contrário, também era uma marionete. Para o escritor, o sistema capitalista seria organizado por dependências que se estabelecem de dentro para fora, de fora para dentro e também de cima para baixo e de baixo para cima. Com isso, tudo dentro do sistema capitalista está relacionado com tudo e tudo fica preso a tudo; por fim, o escritor afirmou

que “o capitalismo é um estado do mundo e da alma”⁵⁷ (KAFKA, apud, KONDER, 1974, p. 36).

Com isso, o biógrafo frisou que o conto inacabado de *A construção da Muralha da China* de 1918, foi a obra que Kafka manifestou com mais clareza as suas ideias políticas e seu inconformismo com a organização da sociedade. Esse conto foi escrito quando Kafka estava morando com sua irmã mais nova Ottilia em Zürau. Nesse mesmo período, escreveu contos que foram incorporados e publicados sob o título geral *O médico rural* de 1919. Kafka criou um mundo de ficção com um artifício poético para ressaltar as absurdidades que presenciava no Instituto onde trabalhava e o mecanismo burocrático do Império Austro-húngaro. Em *A construção da Muralha da China*, Kafka teria alocado o mecanismo burocrático desse Instituto para o mundo imaginário que criou, o império chinês, um mundo longínquo e exótico, onde estabeleceu a ação de sua história. Segundo o biógrafo, o escritor teria percebido que as desumanidades das instituições do mundo ocidental se tornariam mais visíveis aos olhos dos leitores distanciando as suas manifestações e se a narrativa se “figurasse numa terra bem afastada de nós” (KONDER, 1974, p. 40).

Kafka elaborou em sua breve narrativa a visão que mostra que o governo do império chinês estabeleceu um estranho sistema de construção, no qual grupos de trabalhadores eram encaminhados para setores diferentes, nos quais construíam em cinco anos trechos isolados da muralha que se uniam de dois a dois ao mobilizar seus súditos para a construção colossal e infundável de uma imensa muralha de proteção contra os povos do Norte. Depois da união das duas partes, esses trabalhadores eram transferidos para outros locais distantes da parte concluída. As ordens para a construção da muralha eram dadas aos trabalhadores por meio da capital e eram colocadas em práticas docilmente. O narrador, que seria o próprio Kafka, tem dúvidas quanto à existência desses povos do Norte que poderiam atacar o império, dessa forma Konder expôs que o relato nos apresentava uma dupla acusação, primeiro ao governo, o qual não tornou clara a instituição do império; segundo, ao povo, que não mantinha viva a imaginação e a esperança para que a imagem do império sobrevivesse (KONDER, 1974).

⁵⁷ A análise de Kafka citada por Konder na íntegra: “O homem gordo domina o homem pobre dentro de um determinado sistema, mas é preciso distinguir entre o homem gordo e o sistema. O gordo não é um dominador, de fato. Pelo contrário: ele também se acha manietado. O capitalismo é um sistema de dependência que se estabelece de dentro para fora, de fora para dentro, de cima para baixo e de baixo para cima. Tudo está relacionado com tudo e tudo fica preso a tudo. O capitalismo é um estado do mundo e da alma” (KAFKA apud KONDER, 1974, p. 36).

Konder expôs que Kafka nunca se conformou com a situação da classe explorada e, também, não abandonou a sua simpatia pelos trabalhadores. Entretanto, em relação à política e revolução, sempre se manteve cético. Via nos processos revolucionários uma tendência ao bonapartismo. Com a sua descrença nas mudanças materiais da vida, o escritor voltou suas esperanças para a religião. Entretanto, a crença adotada por sua família não demonstrava a convicção necessária que Kafka esperava para fazê-lo confiar na intervenção divina. Apontando que em 1910 Kafka conheceu Isac Löwy, que foi diretor de uma companhia de teatro que era estruturada por atores judeus, esse contato despertou o interesse de Kafka pela cultura e religiosidade do judaísmo. Nos anos seguintes, leu diversos livros sobre a cultura judaica, dedicou-se a aprender com seu amigo sobre as festividades e os rabinos famosos do judaísmo. Escreveu sobre as peças da companhia de teatro que viu ser representadas. Na integração na comunidade religiosa dos judeus deslumbrou uma possível saída da solidão, o que não chegou a se efetivar (KONDER, 1974, p. 46).

Konder mostrou que nos anos de 1914 Max Brod fez algumas censuras a Kafka, por este não aderir ao sionismo. Quando foi questionado, respondeu Kafka ao amigo: “Que tenho eu em comum com os judeus? Mal chego a ter algo em comum comigo mesmo...” (KAFKA apud KONDER, 1974, p. 31). Mas Konder, discordando com os dizeres do escritor, enfatizou que o judaísmo se enraizou em Kafka, mais tarde escreveu uma carta à Mílana, admitindo que, de todos os judeus ocidentais, ele, talvez, era o mais típico, por ter em si uma eterna inquietação. Ao assimilar profundamente os elementos judaicos, a sua experiência individual como judeu e seu modo de ver o mundo foram elementos importantes para que o escritor sonhasse em ir trabalhar na Palestina. Esse sonho foi alimentado no seu último ano de vida e por sua adesão problemática e tardia ao sionismo. Nesses últimos anos de sua vida, Kafka aderiu ao sionismo buscando conforto espiritual. Mas o biógrafo ressaltou que a religião não escapou do mesmo ceticismo que o escritor nutria em relação à política e à revolução. Entretanto, as suas adesões às perspectivas religiosas não foram integrais. O seu racionalismo de intelectual solitário e seu costume de se inclinar a todas as dúvidas não facilitou a sua conversão. Essa inclinação fez com que não exercesse uma renúncia ao seu hábito de examinar livremente as situações. O seu ceticismo rebelde o impediu de, assim como na questão política, se entregar “a uma fé religiosa organizada” (KONDER, 1974, p. 47).

Em relação ao ceticismo de Kafka, Konder mostrou que mesmo com esse posicionamento o escritor nunca duvidou da existência de uma verdade e que ele

acreditava que a glória de um escritor estava na ambição e capacidade de dizer-la, assim, em uma carta a Milena, disse: “é difícil dizer a verdade, pois existe apenas uma verdade, mas ela é viva, e, por conseguinte, tem um rosto que está sempre mudando” (KAFKA apud KONDER, 1974, p. 48). Os ceticismos em seus posicionamentos foram expressos como um pessimismo radical.

O biógrafo frisou que Kafka não era um filósofo ou um teólogo, pois ele não optou por colocar sua posição de mundo de forma filosófica e aberta, mas sim por meio da expressão literária, desse modo as suas contribuições substanciais estavam dentro da sua produção literária. Kafka esteve convencido de que sua literatura poderia acrescentar devidas experiências aos leitores, por esse motivo, colocou-se a escrever ficções que não comportariam as manifestações diretas de suas ideias, pensamentos em forma de aforismos filosofantes. Com isso, Kafka se definiu como um artista, e não como filósofo ou teólogo, e as ideias subjetivas do escritor só nos interessariam à medida que servirem de alimento assimilados a suas elaborações ficcionais. Mostrando que deveríamos separar às ideias que Kafka defendeu quando fazia reflexões filosóficas das suas produções literárias, assim para poder verificar com mais profundidade as ideias que estavam na sua produção estética e quais reflexões filosóficas foram implicitamente acolhidas para sua produção artística.

Kafka, em suas conversas com Brod, defendeu ideias radicalmente pessimistas. Apesar de se sensibilizar pela situação da classe trabalhadora, pela situação de exploração da qual essa classe sofria, o seu pessimismo teve como princípio um conteúdo conservador: que era de desencorajar o ser humano que estava diante da realidade. Esse pessimismo como princípio filosófico, o brasileiro demonstrou que ajudam as classes dominantes e conservadoras a manter seus privilégios, pois atrapalham o desenvolvimento e a transformação da sociedade atrasando o movimento da história, no entanto em sua literatura a expressão segue em outro sentido (KONDER, 1974).

Konder defendeu que as criações artísticas de Kafka corrigiram as suas leituras e posicionamentos pessimistas que deformavam a realidade. Assim, afirmou que em suas elaborações não foi um pessimista. A moral do pessimismo não aparecia em sua literatura, a qual o indivíduo se apresentava como um conformista diante da realidade que se colocava diante deste. A moral da ficção de Kafka é o oposto disso. A lição que Kafka nos mostrou seria que seus livros eram “gritos de alarmes, são denúncias, aviso de perigo, e não aconselham ninguém a resignar com a situação (péssima) a que o mundo chegou” (KONDER, 1974, p. 141). Em defesa do escritor, afirmou que suas obras continham um

humanismo ativo, e “uma das maiores provas do *humanismo ativo* que existe na obra de Kafka pode nos ser dada pela lenda que o capelão da penitenciária conta a Joseph K no romance *O Processo*” (Ibidem, grifos do autor).

Esse conto dentro de *O processo* diz respeito a um cidadão que se encontra diante da porta da Lei, esse quer entrar através dessa porta, mas o porteiro e guardião não permite a sua entrada. Ao perceber que o sujeito tentava olhar através da porta, o guardião o intimida dizendo que ele é forte, mas, em relação aos guardiões das outras salas, é o mais fraco. Com o passar dos anos, o homem tornou-se amigo até das pulgas do colarinho do guardião e, quando está prestes a morrer, pergunta: “ ‘Por que, durante todos estes anos, não apareceu aqui outra pessoa que não fosse eu, querendo entrar por esta porta?’ O guarda responde: ‘Porque esta porta não existia senão para ti, só tu tinhas direito de entrar por ela e agora, ao morreres, vou fecha-la’” (KAFKA apud KONDER, 1974, p. 142-143). Konder realçou que o sentido da lenda seria claro, “o pecado do cidadão que desejava entrar — ao contrário de Adão — foi a *obediência*” (KONDER, 1974, p. 143). Konder frisou que esse conto nos ensina que para atingir a lei ou chegar nela é preciso aprender a violentá-la. Para chegar à justiça superior, é preciso enfrentar a lei com rigorosidade e suas autoridades ilegítimas que se esforçam para nos impedir. Esses ensinamentos vão de encontro com o período histórico que Konder estava vivendo, o Golpe Civil-Militar instaurou medo e obediência diante das leis do Estado.

Konder indicou outros exemplos de contos que demonstram um otimismo e uma posição filosófica mais lúcida do que a assumida por Kafka em seus diários. Os contos indicados eram *Diante da lei* de 1915, *Um velho manuscrito* de 1918 e *A toca* de 1923. Essas histórias de Kafka traziam ideias implícitas divergentes de suas percepções filosóficas pessoais, as quais explicitou aos seus amigos ou para si próprio em seus diários. As suas concepções expostas em seus diários revelavam em Kafka “um pensamento filosófico bastante discutível; as outras mostravam nele o artista de gênio, a visão correta de uma vigorosa imaginação criadora” (KONDER, 1974, p. 146). Mesmo Kafka tendo um posicionamento cético e pessimista diante da realidade, em suas obras literárias, ele conseguiu superar esse estado de espírito. Como escritor, sempre teria buscado a expressão da verdade, mesmo a verdade “mudando constantemente de face”. Seu posicionamento diante da obra de arte foi de vê-la como o trabalho mais elevado da humanidade. Sua preocupação sempre foi de preservar a literatura, não a utilizou como meio de sobrevivência, pois temia que isso prejudicasse o estado criativo para a elaboração de suas obras. Entretanto, havia uma dificuldade de Kafka conciliar sua vida

profissional remunerada com a sua criação literária. Kafka, ao colocar na prática a atividade do ganha-pão — escritório, fábrica e Instituto —, de um lado, e a sua atividade literária de outro, não resolveu seus problemas de realização pessoal, pelo contrário, reforçava esse problema, pois não conseguia lidar de forma íntegra com nenhum dos dois lados. Quando se dedicava à literatura, prejudicava seu desempenho nos trabalhos do instituto e na firma do pai. O contrário também ocorria, pois ao se dedicar ao trabalho remunerado seu tempo para a criação literária ficava defasado, prejudicando seu ânimo criativo (KONDER, 1974, p. 58).

Konder explicitou que, no período de 1914, Kafka teve suas responsabilidades na fábrica de Hermann aumentadas pelo motivo de seu cunhado ter sido mobilizado para a guerra em agosto desse mesmo ano. Essas atividades impostas pelos negócios do pai e o trabalho no Instituto de Seguros fez com que excedesse o consumo de suas energias pelo excesso de trabalho que foi mortificante para a sua produção literária. A falta de destreza em conciliar a literatura e a sua vida profissional, as críticas severas de seu pai em relação ao seu trabalho na fábrica, fez ele pensar até mesmo em suicídio. Konder expôs como Kafka via as duas faces de sua vida: os dois tipos de atividade, a literária e o trabalho na fábrica, não podiam se tolerar e, também, não admitiam uma felicidade mútua, a grande felicidade provocada por uma área já causava a infelicidade na outra; nas noites que Kafka conseguia escrever, o dia seguinte no escritório parecia enfadonho e improdutivo (KONDER, 1974).

Konder reproduziu uma conversa de Kafka com seu amigo Janouch, a qual mostra o olhar do escritor sobre a arte e que a via como uma atividade que se relacionava à sua personalidade como um todo. Esse relacionamento entre arte e personalidade era o que fascinava Kafka. O trabalho humano, que se encontrava “degradado, dividido, subdividido, mesquinamente especializado”, na arte se apresentava como a expressão do poder criador do ser humano, quando o ser humano, na sua livre atividade, reencontrava a sua unidade. O biógrafo deixou claro que a escrita para o escritor era uma atividade que o absorvia inteiramente, era uma atividade que o escritor se colocava como indivíduo, mas também empenhava na atividade criativa a totalidade de sua vida e as relações pessoais. Nesse sentido apenas, poderia considerar que toda a obra de Kafka diz respeito à sua biografia. Todas as personagens da literatura kafkiana eram representações de seu autor mesmo, entretanto, com as devidas modificações impostas pela produção ficcional. Em suas obras literárias, Kafka nos falava dele mesmo. Essas confissões, segundo Konder, poderiam ser comparadas às confissões religiosas (KONDER, 1974).

Entretanto, como uma contradição, a escrita também fazia mala Kafka, pois o dilacerava. Essa atividade o empolgava e o atormentava ao mesmo tempo, pois causava dúvidas, dores de cabeça e mal-estar. Assim, explicitou que Kafka estava sempre propenso a julgar com rigor excessivo seus escritos literários, sempre os considerava insatisfatórios. Na passagem do tempo, as suas insatisfações foram se estendendo para toda a literatura. “Escrever bem já não lhe basta. Um trabalho bem escrito pode lhe proporcionar uma satisfação passageira, porém não atende as suas exigências no sentido de lhe serem proporcionados valores seguros permanentes” (KONDER, 1974, p. 62). Mesmos com toda a cobrança rigorosa que Kafka teve com si mesmo e com seus escritos, o biógrafo salientou que isso não o impediu de continuar elaborando seus trabalhos literários. O escritor deu continuidade à sua escrita e sua importância estava em figurar uma luta permanente na busca de uma “vida verdadeiramente humana em um mundo verdadeiramente humano” (KONDER, 1974, p. 62). Graças a Max Brod, seu amigo e primeiro crítico de sua obra, foi possível chegar até nós as elaborações literárias fantásticas desse escritor.

2.4.2. O debate estético em *Kafka: vida e obra de 1966*

Max Brod foi amigo e testamentário de Kafka, também foi o primeiro crítico que Leandro Konder demonstrou ter limitações de análise em relação à literatura kafkiana. Konder reconheceu o mérito de Brod por ter preservado os escritos originais, por ter visto nos manuscritos de Kafka as qualidades de um verdadeiro artista, por ter editado, publicado e divulgado as obras após a morte do escritor, mesmo tendo em vista o pedido do escritor que queimasse seus manuscritos. Essa atitude de Brod prestou um “inestimável serviço à literatura mundial e à glória do escritor morto” (KONDER, 1974, p. 180). Entretanto, quando se trata de uma análise estrita da obra de Kafka, Brod não foi além de sua própria concepção subjetiva religiosa. Assim, o amigo de Kafka inaugurou equívocos em torno de sua obra. Isso se deu quando ele vinculou as obras com as “alegorias religiosas”. Isso teria ocorrido porque Brod colocou seus anseios subjetivos acima da objetividade da composição da obra kafkiana. Dessa forma, sua interpretação foi na direção de buscar alegorias nas obras de seu amigo (KONDER, 1974).

Aos olhos de Konder, essa via de análise de Brod estreitou as obras para um campo específico de visão sobre as produções de Kafka e sacrificou a sua riqueza estética. Desse modo, afirmou que os grandes artistas vão para além de suas concepções filosóficas,

religiosas e políticas particulares e Kafka, assim como os grandes escritores, não formulou sua obra como um sistema de ideias. Brod ao trata-lo dessa maneira estava sacrificando a “riqueza e diversidade” das ideias que existiam implícitas na literatura kafkiana quando a considerava uma alegorização religiosa, que supostamente representasse a experiência judaica de Kafka. Essa interpretação de Brod levava a transformar a ficção kafkiana em uma ilustração religiosa da realidade e, em última instância, colocava suas obras como “encarnações de uma determinada ideologia” (KONDER, 1974, p. 181). Tendo isso em vista o biógrafo destacou que, “os grandes artistas e os grandes escritores são sempre mais do que meros ilustradores de um sistema pré-concebido de ideias, de qualquer religião ou filosofia” (Ibidem).

Mostrando a possibilidade de uma visão ampla em torno das obras de Kafka e os limites das análises que iam desvendando a produção literária de Kafka por meio de “chaves” interpretativas, pretendeu criticar essas análises singulares como insuficientes, pois não diziam respeito à totalidade da elaboração estética kafkiana. O método por meio de “chaves” interpretativas foi inaugurado por Brod e o mal desse meio de interpretação foi ter inaugurado a maneira de acessar analiticamente as obras de modo estreito e apriorístico, e que somente possibilitam leituras unilaterais. Para o público leitor, esses esquemas interpretativos, impossibilitariam a leitura de Kafka com o “espírito aberto” e de se aproximarem desses trabalhos artísticos sem esquemas “preconcebidos na cabeça”. Com as chaves, os leitores seriam influenciados a buscarem as “mensagens” que os críticos já tinham explicitado. Desse modo, “encontravam o que tinham ido buscar em Kafka a concelho da crítica e não o que Kafka realmente lhes oferecia” (KONDER, 1974, p. 182).

Com a chave “oficial” da religiosidade fundada por Brod, Konder nos mostrou que esse método também foi seguido por outros críticos que cometeram os mesmos erros em suas interpretações sobre essa literatura. O exemplo que Konder nos traz é Klaus Mann, que interpretou o romance *América* de Kafka fazendo um paralelo direto com a história bíblica de Adão. Sem qualquer tipo de mediação, interpretou-a como uma versão atualizada da passagem bíblica da expulsão do casal do paraíso. Indo na direção oposta, Konder afirmou que não há dúvidas de que a personagem principal do romance *América*, Rossmann, é um tipo bastante diferente do personagem bíblico, principalmente, as suas histórias estão “a léguas de distância uma da outra” (KONDER, 1974, p. 184). Com isso, Konder enfatizou que, se a história de Karl Rossmann fosse uma “reedição do velho mito de Adão, não valeria a pena ler *América*: era melhor continuar lendo a bíblia” (Ibidem).

Outras interpretações também tinham popularidades e giravam em torno da psicanálise como “chaves” para acessar a literatura de Kafka. A mais utilizada era a da teoria do complexo de Édipo freudiana, essa era uma forma de interpretação recomendada pelos críticos para os leitores. A crítica vinculava as obras a uma suposta expressão do complexo edipiano, do qual, supostamente, o escritor sofria. Os críticos que usavam a psicanálise para analisar a literatura de Kafka, apoiavam-se no seu conflito com o pai para elaborar suas análises críticas de sua literatura. Segundo o biógrafo, para justificarem essa “chave” de interpretação, utilizavam-se de uma suposta confissão de Kafka a Brod da intenção de intitular “o conjunto de suas obras como uma ‘tentativa de fuga para fora da esfera do pai’”. O brasileiro desmontou a precariedade desta forma de análise utilizando-se do próprio Freud. O conflito de Kafka com seu pai era colocado nas análises dessa tendência como ponto central. No entanto, ele nos mostrou que os conflitos de Kafka vividos com o pai apareciam no plano da consciência clara do escritor, o que prova que o escritor conhecia e explicava de maneira clara as raízes desse conflito. Para que essas vinculações com complexo edipiano fossem condizentes, teriam que ser “ações de exigências subterrâneas e reprimidas” (KONDER, 1974, p. 184).

O biógrafo deixou claro que a literatura kafkiana não era uma manifestação inconsciente de um suposto “complexo de Édipo”. Especificamente no “complexo de Édipo”, descrito por Freud, segundo Konder, o sujeito portador “odeia o pai porque ama a mãe”, desse modo esse sujeito tem experiências de ciúmes inconfessáveis estabelecidas por uma concorrência paterna. Entretanto, Kafka, “não se entendia com o pai porque o pai era um espírito autoritário e utilitário, representava um mundo comercializado que ele — como poeta — repelia” (KONDER, 1974, p. 185).

Também surgiram as “chaves” de interpretação que utilizavam o estado de saúde de Kafka, os quais a interpretavam por meios dos diagnósticos médicos e dos momentos particulares das fases de crise de sua tuberculose. Essa chave foi elaborada como uma forma específica de analisar as obras de Kafka que demonstra a fragilidade de estabelecer o elemento do estado de saúde como centro da interpretação de sua literatura vinculando-as à sua tuberculose. Essa doença só veio a ser descoberta em 1917. Desse modo, o biógrafo disse: “em seu exagero, alguns adeptos da “chave” médica chegaram a pretender explicar certos aspectos d’*A Metamorfose* e d’*O Processo* (obras escritas em 1913 e 1914-15) recorrendo a uma tuberculose que só veio a se declarar em 1917”. (KONDER, 1974, p. 185, grifos e parênteses do autor).

Konder teve a maturidade de considerar que as análises formuladas por meio dessas “chaves” específicas traziam amostras de aspectos verdadeiros, mas mínimos da obra kafkiana. No entanto, o que o crítico enfatizou foi que cada uma dessas “chaves” trazia uma “verdade parcial”, exagerando o que se expressava por meio delas. Isso formava uma tendência de reduzir os múltiplos e variados problemas complexos da obra de Kafka a um único tipo, pois faziam uma vinculação estreita e sem mediações entre a produção literária de Kafka e sua biografia (KONDER, 1974). O biógrafo defendeu que as obras de Kafka não precisavam de “chaves”, pois elas teriam uma riqueza que vai para além dessas parciais interpretativas, também vão além das singularidades pessoais, — a psíquicas, a saúde e a religiosa — do escritor. Essas manifestações e indicações parciais teriam contribuído para afastar dos receptores a riqueza estética dessa literatura, pois essas obras não precisavam de chaves para serem compreendidas, visto que elas seriam casas sem portas e com livre acesso. Essa maneira de interpretação, em certa medida, dificultaram a compreensão da totalidade estética da literatura de Kafka, pois apresentavam sua literatura como uma obra de difícil acesso cognoscível. De certo modo, o brasileiro frisou que as informações da vida de Kafka poderiam ser úteis para o primeiro contato com sua literatura, no entanto, essas informações deveriam ser proporcionadas de modo sensato, passando por suas preocupações e problemas fundamentais que repercutem em sua obra literária (KONDER, 1974).

Outros críticos que não faziam análises por meio das “chaves” interpretativas apresentaram também limitações, pois seguiam por um caminho que colocava Kafka em uma situação de predestinação à solidão, fazendo de sua literatura a expressão dessa situação individual. O biógrafo defendeu que esse meio de interpretação também não ajudava a compreender esteticamente a obra kafkiana, para isso deu o exemplo do crítico francês André Blanchet, que ao comparar duas fotos de Kafka, uma da infância e outra dele já adulto, identificou nelas “‘o mesmo desespero de homem’, a mesma ‘dôce cabeça de pássaro’ uma cabeça de pássaro que se asfixiava com o ar que os demais homens podiam respirar” (KONDER, 1974, p. 187). Segundo o brasileiro, para Blanchet, o escritor era um seguidor do filósofo Soren Kierkegaard, e que, por meio das formulações desse filósofo Kafka teria tomado consciência de que a “solidão” seria uma “vocação”, algo não muito distante da “chave” teológica, pois exaltava essa vocação como atributo inato, assim como os padres teriam a vocação ao celibato.

Essa tese da solidão como uma vocação, também foi frisada como inócua e não colaborou para uma análise sensata da obra kafkiana, pelo contrário, ela foi transformada

em “fatalidade”. Os elementos e características histórico-social, que deveriam ser investigados para compreender “a solidão do escritor, a situação em que êle se tornou um solitário” (KONDER, 1974, p. 188) não apareciam como elementos fundamentais. Deste modo, o biógrafo mostrou que os críticos deveriam fornecer ao público leitor informações sensatas e modestas que poderiam ajudá-lo a conhecer e admirar a literatura kafkiana. Entretanto, a maior parte dos críticos se ativeram em “elaborar complicadas teorias metafísicas que só serviam para intimidar os leitores” (KONDER, 1974, p. 186).

Entre os críticos que trataram de forma consequente de Kafka, Konder destacou o escritor Thomas Mann, o filósofo Walter Benjamin e o dramaturgo Bertolt Brecht. Esses autores não teriam participado de uma suposta conspiração crítica. O autor de *Doutor Fausto* foi o primeiro que protestou contra a vinculação da obra kafkiana a uma expressão religiosa e mística disseminada por Brod. Para Mann, Kafka era um autor que tinha gosto pelo cômico. O dramaturgo Brecht foi o responsável por apontar os elementos histórico-sociais como expressão subjetivas do escritor. O biógrafo afirmou que foi o dramaturgo quem apontou o caráter profético de certos títulos de Kafka, assim Brecht disse que “Kafka descreveu, com uma indignação grandiosa, os campos de concentração que estavam por vir, o fim da justiça, o absolutismo no aparelho do Estado”. (BRECHT, apud. KONDER, 1974, p. 192). Para o biógrafo brasileiro o escritor foi vítima de “uma pequena multidão de críticos medíocres que tomou todas as medidas para manter o grande público afastado da obra de Kafka, envolvendo-a em cipóal de teorias metafísicas, símbolos religiosos e sutilezas psicanalíticas arbitrárias” (KONDER, 1974, p. 191).

Konder expunha que as concepções mais positivas em relação à literatura kafkiana ficaram isoladas. Entre os autores que a trataram positivamente encontra-se o alemão Volkmann-Schluck, que interpretou *O processo* como uma exigência de confirmar a existência da personagem principal Joseph K. Assim como Schluck, outro autor isolado foi o francês Joseph Gabel, que apontou a importância do conceito de alienação para a compreensão da literatura kafkiana. O filósofo marxista que mais colaborou para que Kafka fosse conhecido e valorizado foi o francês Jean-Paul Sartre. Em junho de 1962, o filósofo esteve em Moscou protestando o fato de que Kafka não tinha ainda ampla difusão nos países socialistas. Desse modo, reproduziu a afirmação de Sartre, que disse: “Este autor sofre um duplo agravo — afirmou — pois no ocidente é falsificado e submetido a interpretações deformadoras, ao passo que no Leste é deixado em silêncio” (SARTRE Apud KONDER, 1974, p. 192-193). Esse protesto de Sartre em Moscou, contra a incompreensão marxista em torno de Kafka, provocou consequências importantes para a

elaboração de novos estudos realizados por marxistas como: Ernst Fischer, Eduard Goldstucker, Karel Kosik e Roger Garaudy, que foram fortalecidos com este protesto do filósofo francês, estimulando novos estudos marxistas sobre esse escritor. As obras kafkianas foram impulsionadas para o leste europeu, atingindo diversos países do bloco socialista. Na Polônia, Iugoslávia e Hungria foram editadas em 1963 as obras de Kafka; em janeiro de 1964, foi editada uma coletânea das obras kafkianas na União Soviética (KONDER, 1974).

Os marxistas que subestimaram a importância artística da literatura kafkiana eram os que o consideravam como um pequeno-burguês que estava comprometido com a decadência cultural do capitalismo. Entre esses marxistas, Konder apontou o filósofo húngaro György Lukács, que tratou com “preconceito” as obras de Kafka. Assim, Lukács pagou seu tributo de preconceito contra as obras de Kafka e, mesmo reconhecendo o “gênio” do escritor tcheco, formulou para os escritores contemporâneos uma “inaceitável alternativa”: seguir o caminho de elaboração artística de Thomas Mann — caminho esse marcado pelo realismo crítico — ou o caminho de Kafka, que seria o representante da vanguarda literária com uma formulação estética interessante, mas ideologicamente decadente (KONDER, 1974).

Até mesmo Lukács teve dificuldade para compreender de primeiro momento a literatura kafkiana em sua totalidade. Konder dizia que os marxistas que debruçaram-se para analisar a elaboração artística de Kafka observaram aspectos positivos isolados. Mesmo Brecht, que se demonstrou aberto para essas obras, apontou como positivo apenas pontos isolados, em suas análises globais apresentava confusões em relação à literatura kafkiana. Segundo o biógrafo, S. K. Neuman também admirava Kafka, mas não conseguia justificar com argumentações críticas essa admiração; os que repeliavam Kafka, o faziam sumariamente. Muitos críticos, assim como Lukács, reconheciam a importância literária de Kafka, porém viam em sua literatura substâncias decadentes de “contaminação” (KONDER, 1974, p. 194). Mesmo com os equívocos críticos em torno da literatura kafkiana, o escritor foi conhecido e reconhecido globalmente. Konder mostrou que nos estudos onde os marxistas foram “compreensivos” à obra de Kafka, como Fischer, Eduard Goldstucker, Karel Kosik e Garaudy surgiram resultados interessantes. E mesmo os que não seguiam a teoria marxista formularam interpretações

interessantes de análise, sendo eles: Merthe Robert, Gunther Anders⁵⁸, Wilhelm Emrich e Herman Uyttersprot (KONDER, 1974, p. 195).

Contudo, Konder apontou que no Brasil as obras de Kafka, desde 1950, estavam em processo de circulação. Nessa década, saiu pela editora Philobiblion as *Parábolas e fragmentos* de 1956, uma reedição em 1964 publicada pela Biblioteca Universal Popular (BUP) da novela *A metamorfose*. No entanto, as obras que foram sendo traduzidas de Kafka não apresentavam um rigoroso tratamento em suas traduções⁵⁹. No Brasil, os críticos literários também voltaram seus olhos para essa literatura. Os críticos literários veteranos e os da nova geração então teceram suas análises, sendo um dos primeiros críticos a trabalhar com a obra de Kafka o autor da *História da literatura ocidental* de 1959, Otto Maria Carpeaux, e o autor de *Textos/contexto I e II* de 1969, Anatol Rosenfeld. Os da nova geração eram Roberto Schwarz, autor de *A Sereia e o Desconfiado* de 1965; José Guilherme Merquior, autor de *Razão do Poema* de 1965, e Carlos Nelson Coutinho. Esses críticos brasileiros da antiga e da nova geração foram os que demonstraram interesse, colaborando para a popularização de Kafka no Brasil (KONDER, 1974).

Para Konder, a literatura kafkiana só veio a ser fecundamente entendida e divulgada mundialmente após os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial de 1939-1945. Após o capítulo histórico das brutalidades do Terceiro Reich, por meio das construções dos campos de concentração para o extermínio de milhões de judeus, ficou possível ver as obras de Kafka como realistas. Suas obras com “clima de pesadelo”, nas quais ocorriam “coisas ao mesmo tempo lógicas e absurdas” que levaram “a fantasia de Kafka [...] a pintar situações que pareciam completamente irreais” (KONDER, 1974, p. 199-200). Isso revelou que o autor não escreveu sua literatura de forma fria, pois trouxe a objetividade de seu mundo à tona e elaborou histórias que foram capazes de revelar o que se passava dentro de sua alma de escritor e de um solitário inconformado, dizendo por meio de suas obras o que no mundo o fazia sofrer. Por meio da técnica da fantasia, que tem um grau extraordinário de sugestão, mostrou a sua vida íntima dilacerada para a humanidade. Foi por meio desses elementos que o sucesso das obras de Kafka tem resultado, pois os leitores passam a se reconhecer “nas contradições subjetivas dos

⁵⁸ O Livro *Kafka: pró e contra* desse autor foi traduzido pela primeira vez no Brasil no ano de 1969, por Modesto Carone, a pedido de Anatol Rosenfeld para a Editora Perspectiva.

⁵⁹ As traduções das obras de Kafka, diretamente do alemão, se iniciaram em 1980, sob os cuidados de Modesto Carone, parcialmente editadas pela Editora Brasiliense e, posteriormente, o mesmo revisou suas traduções e realizou as traduções dos demais títulos faltantes de Kafka, e foram publicados a partir de 1997 pela Editora Cia das Letras.

personagens kafkianos” (KONDER, 1974, p. 201), as próprias contradições e os dramas íntimos em relação ao mundo.

2.4.3. Romance como forma e a estrutura do herói

Leandro Konder deixou claro que as obras de Kafka carregavam a subjetividade do autor, mas que estariam para além disso, pois a arte contém uma autonomia relativa. A literatura de Kafka não seria uma simples biografia de sua personalidade como indivíduo, mas suportava a vida e o tempo histórico de seu autor, fazendo de seus trabalhos um realismo fantástico. A novela que representava o giro de Kafka para o realismo foi *A condenação*, de 1912, pois marcou um “rompimento com as obras de juventude e inaugurou uma nova fase na atividade literária de Kafka: a fase em que Kafka já nos aparece como um autor efetivamente amadurecido” (KONDER, 1974, p. 68). Os escritos anteriores a esse conto foram publicados sob o título unitário de *Contemplações* e são escritos de juventude, que seguiam ainda um caráter marcado pelo sonho, fantasia e divagação que enfraquece a representação da realidade objetiva (KONDER, 1974).

Nesse período prevalece em Kafka o romantismo sobre o realismo, mas foi para elaboração dessa novela que Kafka passou a se concentrar nos fatos objetivos da qual esteve narrando. Desse modo, “são fatos que podem parecer absurdos, mas se situam em um mundo que é, claramente, o mundo real” (Ibidem). Assim, o biógrafo assinalou que Kafka afastou-se do romantismo e encontrou o caminho do *realismo fantástico*, e que essa forma de criação literária passou a ser uma característica de todos seus trabalhos literários de maturidade (KONDER, 1974). Essa novela foi escrita por Kafka em apenas uma noite. Seu conteúdo diz respeito a um desabafo à aceitação parcial de seus familiares ao seu noivado com Felícia Bauer. Kafka conheceu Felícia um mês antes de escrever essa novela, em uma reunião na casa de seu amigo Max Brod. No início, achou que a moça era uma empregada, em seguida, vieram a se tornar noivos. O noivado gerou resistência por parte de seu pai e nessa novela exteriorizou num jorro, o que se passava em sua alma. Através do drama da personagem principal da novela, teve a oportunidade de colocar diante de si os seus próprios problemas. As obras de Kafka estavam ligadas à vida particular do literário, mas sem ser uma ilustração biográfica de sua vida. Assim, sua obra seria uma “exteriorização pura e simples da sua personalidade. Na grande arte, a obra transcende sempre a vida do seu autor e é sempre mais importante do que a informação biográfica nela contida” (KONDER, 1974, p. 201).

A obra de Kafka era composta por contos, novelas, romances, depoimentos pessoais, cartas, diários e uma peça de teatro. Entretanto, a parte mais importante dessa composição eram suas produções ficcionais. Assim, defendeu que Kafka criava histórias fantásticas com ligações realistas. Desse modo, as elaborações fantásticas do escritor seriam resultadas de visões “agudíssimas de alguns dos problemas cruciais do mundo moderno” (KONDER, 1974, p. 200). Com isso, afirmou que a ficção tem a capacidade de exagerar a verdade, desse modo a verdade representada exageradamente pode ser compreendida em toda a sua profundidade (KONDER, 1974). Contudo, o mundo distorcido figurado por Kafka em sua ficção era o nosso mundo, e os problemas das personagens kafkianas são os que permeiam a realidade cotidiana. A figuração que Kafka fez da sua mazela diz respeito aos sofrimentos que se apresentavam de modo geral na humanidade. Assim como Gregor Samsa, o herói de *A metamorfose*, nós também carregamos os estigmas da vida em nossos corpos e, assim como Joseph K., muitas vezes nos sentimos presos a processos movidos contra nós que são intermináveis sem termos ideia dos motivos (KONDER, 1974).

Outro estigma seria a dissolução da solidariedade humana agravada pelos modos competitivos do capitalismo em torno da propriedade privada. Dessa maneira, o que Konder pretendeu frisar foi o que Kafka produziu esteticamente de valoroso. Ao trazer para dentro de sua ficção os dramas que permeiam o ser humano na sociedade contemporânea do capitalismo monopolista, valorizando a condição humana e frisou a perda da humanidade imposta por esse sistema. Com isso em vista, para que suas obras fossem compreendidas em sua essência e totalidade, mereceriam um tratamento sob os critérios de uma análise estética. As ficções de Kafka eram mais do que uma “crônica autobiográfica, mais do que uma confissão privada” (KONDER, 1974, p. 201-202). As produções artísticas de Kafka, os contos, as novelas, e os três romances, não poderiam ser apreciados estritamente como ilustrações de sua vida privada. Sendo obras de arte, os critérios estéticos são os mais apropriados para analisá-las para dar conta de suas amplitudes, pois esses critérios tornam possível o acesso racional à essência de sua literatura. Os critérios psicológicos, sociológicos, historiográficos e políticos só podem nos ajudar a compreender alguns elementos (KONDER, 1974).

Konder também levou em consideração que a obra de Kafka tem numerosos problemas estéticos ligados à ficção. Assim, pretendeu discutir apenas o ponto que diz respeito à estrutura do romance. Ele apontou que o caráter fantástico da narrativa não prejudicava a estrutura do romance realista e que pode ser uma das formas de sua

linguagem. O biógrafo apontou que essa forma de elaboração do romance com elementos fantásticos acontecia na literatura desde o final do século XVIII, tendo E.T.A. Hoffmann como expoente. Os elementos fantásticos seriam artifícios naturais em certas narrativas literárias, a fábula seria um dos exemplos. Desse modo, mostrou que o elemento fantástico não prejudicava a estrutura do romance, mas poderia ser incorporada afim de complementar o conteúdo estético (KONDER, 1974).

O romance como gênero se desenvolveu com a ascensão da burguesia, portanto seria uma elaboração artística burguesa que veio para ocupar o espaço deixado pela epopeia. Na estrutura da epopeia clássica, o herói era elaborado com características específicas, como uma unidade entre indivíduo e sujeito, paixão e razão, moralidade e prática, eles tinham clareza de seus objetivos e de seus inimigos. Temos como exemplo as grandes figuras das epopeias de Homero: Aquiles e Odisseu Ulisses, que não vacilavam em seus objetivos e que eram a representação sintética do sujeito ético da realidade. Esse modo sintético dos heróis — Aquiles buscando a glória da eternidade e Ulisses o retorno para sua terra mãe — os proporcionavam um brilho próprio equiparado ao brilho dos deuses do Olimpo. Os heróis nos romances burgueses anteriores à Revolução de 1848 seguiam a proposta das grandes epopeias na tentativa de sintetizá-los em uma unidade entre prática e ética, em um homem inteiramente humano, em termos burgueses: um *citoyen*. A sua subjetividade não apresentava uma divisão ou uma fragmentação dos sentimentos e das ações, os heróis dos romances não eram confusos ou perdidos frente aos caminhos que pretendiam percorrer para alcançar seus objetivos individuais e coletivos.

No romance, o herói também é um sujeito que se rebelou contra o mundo desumano, contra a sociedade hipócrita, contra a mistificação e a mentira, mas após 1848 com a decadência ideológica da burguesia a postura nessa luta se torna vacilante, o herói do romance “não se sente seguro quanto aos objetivos finais da sua luta, não está certo de estar sempre agindo da maneira mais correta” (KONDER, 1974, p. 203). Assim, o vacilo do herói diante de seu destino individual e do destino da humanidade também é fruto do mundo burguês, que faz do dinheiro a corrosão e relativização dos valores morais constituídos pela humanidade ao entrar no lugar dos conteúdos práticos e éticos e ganhando espaço como a componente de valoração máxima. O resultado dessa corrosão e relativização produzida pela decadência ideológica modificou a estrutura do romance, criando heróis que não sabiam ao certo em que valores deveriam se apoiar. O romance é uma forma de narrativa que se desenvolveu no seio da sociedade burguesa, e a estrutura

do herói expressa a “degradação da sociedade que [ele] gostaria de rejeitar radicalmente” (Ibidem).

Aqui podemos perceber que Konder fez sua defesa partindo da posição estabelecida por Lukács em “O romance como epopeia burguesa” de 1935. Este também defendeu, nesse ensaio, que esse gênero trazia todas as especificidades das contradições da sociedade burguesa e que absorveu e adaptou, segundo seus próprios interesses, as formas narrativas da literatura da antiguidade. Essas formas receberam alterações tão profundas que Lukács considerava essas mudanças fundamentais para estabelecer uma forma literária substancialmente nova⁶⁰. Seguindo a linha que o filósofo Lukács elaborou teoricamente em 1935 sobre a epopeia e o romance, Konder pôde tecer indiretamente uma crítica em relação às concepções de Lukács de *Realismo Crítico Hoje* de 1956, no qual o filósofo analisou a literatura kafkiana como decadente e colocou o escritor como um criador de alegoria e compromissado com a vanguarda⁶¹. No entanto, vale ressaltar que a construção do mundo burguês serviu de apoio para o desenvolvimento desse gênero. Desse modo, o romance era a “forma de narração que ocupa, nos tempos modernos, o lugar da antiga epopeia, que era recitada para os gregos antes de Cristo” (KONDER, 1974, p. 202).

Com esses argumentos, Konder pode fundamentar que Kafka, ao elaborar seus heróis, seguia a estrutura de romance em sua literatura. Seus personagens estranhavam o mundo em que viviam, eram portadores da confusão em meio à realidade e eram degradados pela estrutura reificante da sociedade. Entretanto, em apenas um aspecto Konder defendeu que as obras do escritor se afastavam da estrutura clássica do romance burgues: ele conseguia aprofundar violentamente em sua obra a contradição entre o mundo e o herói (KONDER, 1974, p. 203). Com isso, Kafka renunciou em desenvolver várias personagens típicas na interioridade de sua literatura e se concentrou somente em uma personagem típica, as demais eram apenas caracterizadas externamente, eram elementos para esclarecer os quadros por onde transita o herói. Assim, também mostrou

⁶⁰ Lukács, em seu ensaio “O romance como epopeia Burguesa” (1935), diz: “Embora nas literaturas do antigo Oriente, da Antigüidade e da Idade Média existam obras, sob muitos aspectos, semelhantes ao romance, este só adquire seus caracteres típicos na sociedade burguesa. Todas as contradições específicas desta sociedade, bem como os aspectos específicos da arte burguesa, encontram sua expressão mais plena justamente no romance. Ao contrário de outras formas de arte (o drama, por exemplo), que a literatura burguesa assimila e remodela segundo seus próprios interesses, as formas narrativas da literatura antiga sofreram no romance mudanças tão profundas que se pode aqui falar de uma forma artística substancialmente nova (LUKÁCS, 1999, p. 87).

⁶¹ A crítica que aqui apareceu, um tanto quanto implícita, foi explicitada em outro momento pelo biógrafo, na conclusão de *Os marxistas e a arte*. Esse debate será tratado mais adiante por nós.

que a formulação das personagens de Kafka não se assemelhava à do antigo herói da epopeia, pois se aproximava mais ao herói das tragédias gregas: que estava praticamente sozinho contra o mundo e não tinha a possibilidade de se reconciliar, tornando-se incapaz de estabelecer uma convivência tranquila com os seres que o cercam, “pois entre ele e tais seres se instala uma contradição radical” (KONDER, 1974, p. 204). Konder mostrou que todas as pessoas com quem o herói kafkiano cruzou em seu caminho — ou quase todas — desempenharam um papel de desviá-lo da sua autêntica realização pessoal. E esse desvio pode se dar conscientemente ou inconscientemente (KONDER, 1974).

A desproporção de força entre o indivíduo e o mundo que Kafka representava em sua literatura era tão intensa que ficou impossível ter dúvida sobre o destino trágico do herói na sua luta contra o mundo, e que o último acabará por triunfar. A maneira de elaboração de Kafka teria modificado a estrutura do romance clássico. Em sua defesa, Konder lembrou que personagens dos romances clássicos, em alguns casos, terminaram tragicamente derrotados, assim como Julien Sorel de *O vermelho e o negro*. Entretanto, o crítico salientou que “a estrutura do romance se altera, na medida em que a luta se coloca de tal maneira que o herói não tem a menor chance na sua luta contra o monstro mecânico em que se transformou a sociedade” (Ibidem). Entretanto, apontou que esses críticos tinham “a propensão para descrever o mecanismo do mundo alienado como invencível, uma propensão para descrever a realidade social como tragicamente imutável” (KONDER, 1974, p. 205). Uma outra “prova” trabalhada por esses críticos seria que “a estrutura problemática do romance kafkiano que prejudica a criação de grandes obras de arte estará no fato de que Kafka não deixou descendentes literários diretos dignos de qualquer apreço” (Ibidem).

Para defender a literatura kafkiana, Konder se propôs a mostrar, no sentido oposto, as observações sobre a estrutura do romance de Kafka e defendeu que a sua literatura era composta por um hibridismo, que se daria pela mistura dos elementos do romance e da tragédia. Para essa defesa, declarou que, mesmo que se admita o perigo de uma hibridização dos gêneros artísticos, não se poderia excluir a possibilidade de um escritor conseguir atingir com êxito os objetivos artísticos, mesmo com obras híbridas. O biógrafo mostrou que até mesmo Lukács, com toda a sua rigorosidade crítica em relação aos gêneros literários, considerou que a obra *Hyperion* de 1797 de Hölderlin continha um alto padrão estético mesmo com a hibridez entre épica e lirismo. Desse modo, por meio de

Lukács⁶², Konder conseguiu demonstrar que autores clássicos também misturaram elementos estruturais opostos para realizarem suas obras. Também mostrou que esses eram casos excepcionais na história da literatura. Essa excepcionalidade seria o que impossibilitava que os romances de Hölderlin e até mesmo os de Kafka fossem imitados, “são obras geniais, porém anômalas, personalíssimas” (KONDER, 1974, p. 206)

Para se posicionar diante dos finais trágicos de Kafka, Konder demonstrou que a derrota da personagem principal poderia ser um alerta para os leitores. O final trágico, com uma derrota cabal do herói, poderia funcionar como um grito de alerta e uma advertência aos leitores: “vejam como acabou nosso *herói*; não se deixem esmagar como ele!” (KONDER, 1974, p. 206-207). Deste modo, a tese da inevitável derrota da personagem central de Kafka como uma forma de figurar o mundo degradado como invencível não seria uma especificidade da obra kafkiana, mas o “esmagamento inexorável do *herói* existe também na tragédia, em *Ésquilo*, em Shakespeare” (Ibidem)

Konder fez uma aproximação entre a elaboração das personagens de Dostoiévski e a elaboração das personagens de Kafka a fim de mostrar as limitações das questões relativas à sua criação do herói típico. Ao comparar, considerou que as personagens kafkianas frente às do escritor russo, não comportavam uma psicologia tão completa. Entretanto, as personagens de Kafka não têm uma vida interior tão rica e diversa quanto as personagens de Dostoiévski, pois a interioridade dos heróis kafkianos é formada por uma vida empobrecida pela consequência da atomização involuntária, determinada pela época ascendente do capitalismo monopolista. Assim, o que Kafka nos mostrou é a interioridade do homem contemporâneo, a subjetividade do indivíduo que estava vivendo na fase posterior a de Dostoiévski, da transição de um capitalismo liberal para a de nova fase: a monopolista. A literatura kafkiana figurou uma fase de contradições sociais, fase essa que provocou uma “autêntica *desintegração atômica* na comunidade humana” criando “condições nas quais impera a mais terrível solidão já existente ao longo de toda a história da humanidade” (KONDER, 1974, p. 207-208). Assim, para o biógrafo, essa característica de figurar a solidão no estágio mais avançado da humanidade eram os elementos especiais na obra literária de Kafka. Ela era a representação mais extrema do exílio humano na forma artística e que demonstrava os seus efeitos no interior dos indivíduos. Outros autores também trataram desse fenômeno, como Cholókhov, Brecht,

⁶² O texto no qual se encontra a posição de Lukács frente ao hibridismo de estrutura de *Hyperion* é encontrado em: LUKÁCS, Georg. *Goethe y su época*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelo: Ediciones Grijalbo, 1968.

Thomas Mann e Garcia Lorca. Entretanto, como realistas, representavam a solidão, mas não na mesma proporção e agudez da literatura de Kafka (KONDER, 1974).

Beckett e Ionesco representaram a solidão de modo agudo, mas não foram no mesmo sentido de Kafka: trataram-na como uma fatalidade, perdendo o caráter concreto e a dimensão histórica dessa condição em que o ser humano se coloca como um indivíduo solitário. O biógrafo diferenciou Kafka dizendo que, para que o escritor conseguisse caracterizar concretamente suas personagens como um “solitário de novo tipo”, utilizou o artifício de apresentar seus movimentos dentro de um “palco vazio”, ou seja, o mundo esvaziado, onde as demais subjetividades não poderiam aparecer. Dessa forma, a comunicação com as outras personagens foi figurada como uma impossibilidade. Essas personagens de Kafka eram atormentadas por condições que Dostoiévski somente conheceu em sua fase germinal. Kafka não representou a solidão como uma contingência circunstancial e passageira, mas foi figurada como “*profundamente* trágica, como uma situação na qual os homens perdem algo que jamais poderão compensar de modo perfeito” (KONDER, 1974, p. 208-209).

O biógrafo ainda defendeu que na obra kafkiana tinham elementos que, mesmo retratando agudamente a solidão de forma trágica, iam no sentido de apontar para uma vida comunitária e superior, que poderiam trazer resultados positivos para superar essa situação. Entretanto, Konder enunciou que Kafka não trazia uma prefiguração de como seria essa futura sociedade que valorizaria os seres humanos, pois ele era um indivíduo traumatizado pela brutalidade do tempo em que viveu. A questão da solidão em Kafka estava relacionada com o fenômeno da alienação que se intensificou no período em que o escritor esteve desenvolvendo sua literatura. Os anos que Kafka presenciou em vida foram de extrema aceleração do desenvolvimento das forças produtivas e burocráticas do capitalismo no Império Austro-Húngaro e no mundo. A fase do capitalismo–monopolista colaborou para intensificar o dilaceramento e a atomização dos sujeitos, tanto na esfera individual quanto na esfera social, gerando um novo tipo de ser humano, um tipo solitário e solto em um mundo esvaziado de sentido. Esse ser humano típico desse novo mundo, aparentemente sem sentido, foi a base para a formulação do herói kafkiano.

O primeiro crítico a tratar de forma clara do fenômeno da *alienação* nas obras de Kafka, segundo o brasileiro, foi o psiquiatra francês Gabel, já citado acima, que viu que as obras kafkianas têm diversos temas, mas o que volta constantemente em sua obra é o do “*homem que se sente um estrangeiro dentro do mundo*” (GABEL, apud, KONDER, 1974, p. 161). Alegando que o escritor registrou o desenvolvimento do capitalismo

intensificando a alienação, o caráter opressor da nossa sociedade contemporânea e o momento que as instituições desse sistema deixam de prestar serviços aos seres humanos pela perda de controle de seus criadores, efetivando na realidade a falta de reconhecimento dos seres humanos como sujeitos que produzem a sociedade e suas formas de produção. Por ser diferentes de outros animais, o ser humano é capaz de transformar o mundo em que vive e estabelecê-lo à sua maneira. Desse modo, esclareceu que a alienação, quando se colocava entre a atividade de criação humana e os seus resultados, fazia com que o sujeito experimentasse uma sensação desagradável igual a das personagens kafkianas de não ser “plenamente dono de si mesmo, de não poder criar livremente a sua própria vida” (KONDER, 1974, p. 160).

A alienação faz com que o ser humano se sinta tolhido do seu poder de criação, uma sensação de limitação por forças estranhas na sua tentativa de exercer sua liberdade criadora. O resultado dessa sensação leva-o a se sentir “reduzido à condição de um animal ou de uma coisa (um objeto)” (Ibidem), assim como Kafka representou seus personagens em corpos de animais. Com o desenvolvimento das forças produtivas, tecnológicas e setores energéticos poderia fazer a humanidade dominar a natureza e organizar o mundo para atender as necessidades dos seres humanos em geral de modo racional. Entretanto, o autor apontou que no século XX, a organização da sociedade e as formas de competição primárias fragmentavam a unidade humana, pois a sociedade contemporânea conseguiu aumentar consideravelmente a força criadora do trabalho, entretanto, essas condições resultaram na sociedade um alto nível de alienação, por não conseguir “empregar esta força em proveito próprio, coletivamente, porque, se acham desunidos” (KONDER, 1974, p. 161).

O recurso mais eficaz de Kafka para representar os fenômenos da alienação consiste em elaborar seus protagonistas como animais, pois, assim, a condição de animalidade em que o homem era colocado na sociedade figuraria o esmagamento proporcionado pela alienação e seria “figurada plasticamente da maneira mais expressiva: o homem se torna animal” (KONDER, 1974, p. 162). Isso ocorre em *A metamorfose*, onde Gregor transforma-se em um inseto asqueroso; em *A toca*, onde a personagem principal é um texugo; em *Josefina a cantora ou povo dos ratos*, que a artista é uma rata ignorada por todos; em *A investigação de um cão* que as resoluções de problemas são dadas por um animal; em *Relatório para uma academia* que a personagem é um macaco que ganhou características humanas; *O novo advogado*, onde o cavalo de guerra de Alexandre ocupa os espaços jurídicos por não ter mais guerra. Os animais são colocados

dentro das funções humanas, ocupam os espaços criados pelos homens e em corpos de animais detêm a racionalidade criadora dos humanos. Konder deu o exemplo da história do advogado Dr. Bucéfalo, que no passado foi o cavalo de Alexandre e que agora vivia em um mundo onde as condições dos seres humanos eram reduzidas às de animais, sendo “natural que os animais, como o cavalo de Alexandre, passem a ditar regras — jurídicas — para os homens. A vida humana se coloca sob a jurisdição da animalidade” (KONDER, 1974, p. 163).

Por estar presa excessivamente ao presente, talvez, essa pode ser uma limitação estética. À medida que os seres humanos construírem uma nova sociedade, os impactos da representação dessa solidão aguda poderiam vir a desaparecer. Entretanto, “o presente momento trágico que Kafka fixou em seus tipos, em seus ‘heróis’, subsistirá — como um momento superado, porém real — no espírito do homem do futuro” (KONDER, 1974, p. 210-211). As experiências figuradas pelas obras kafkianas sobreviverão, mesmo com as mudanças históricas substanciais dos seres humanos, assim como as obras de Homero sobreviveram e sobrevivem à passagem do tempo. O que Konder nos aponta é que o homem moderno é completamente diferente do homem grego, mas que isso não impossibilita o homem moderno de ler com entusiasmo e com proveito as aventuras dos heróis gregos, por exemplo as de Ulisses em a *Odisseia*. Os seres humanos do futuro, para Konder, serão diferentes, entretanto, poderão ter o mesmo entusiasmo e proveito ao ler a literatura de Kafka. E o comum entre nós com Ulisses de Homero, considerando o desenvolvimento histórico da mentalidade, dos valores e da psicologia é a “*atitude humana* comum, comportando exigências que se renovam sempre” (KONDER, 1974, p. 211). E a exigência da característica da atitude humana que está implícita seria a exigência da crescente comunicação, da vida comunitária cada vez mais diferenciada e mais aperfeiçoada (KONDER, 1974).

Essa discussão, em torno de Kafka e sobre estética, foi para além de *Kafka: vida e obra*, ela se estendeu para o trabalho *Os marxistas e a arte*, de 1967, onde Konder apresentou pensadores marxistas que se preocuparam com os problemas da arte. Pensadores que colaboraram para avançar rumo a uma elaboração estética marxista e que, entre esses, alguns contemporâneos se preocuparam com os problemas da literatura kafkiana, interpretando-a e divulgando-a. No entanto, o que o biógrafo demonstrou nessa pequena obra foi a relação da literatura kafkiana com a vida pessoal de seu autor e a importância da elaboração artística de Kafka para a contemporaneidade, delimitando essa relação entre autor e obra, mostrando até que ponto a obra literária de um autor

corresponde à sua vida individual, expondo que a obra sempre está para além das posições religiosas, políticas e filosóficas particular. Desse modo, também divulgou essa literatura no Brasil e, por meio de uma análise marxista, pôde mostrar a importância da produção cultural e estética para a compreensão dos fenômenos da realidade. Defendeu o caminho da análise estético-filosófica da literatura kafkiana, combatendo as interpretações que limitavam a visão geral da obra kafkiana, e não somente dela, mas de qualquer obra literária, com isso, esse trabalho de Konder se insere dentro da esfera da história do debate estético marxista.

2.5. Os marxistas e a arte: os avanços e limitações para a elaboração de uma estética marxista

Em *Os marxistas e a arte* de 1967, a indicação das interpretações das obras de Franz Kafka apareceu em diversos momentos. Esse trabalho de Konder apresentou o pensamento de diversos marxistas que se preocuparam em analisar a produção da obra de arte. Dessa maneira, o brasileiro traçou uma linha histórica desses autores. Em alguns casos, quando os autores tiveram contato com a obra kafkiana, frisou criticamente a importância para esses marxistas dessa elaboração literária. Entre os pensadores que tiveram contato com a literatura kafkiana explicou: o alemão Walter Benjamin, os franceses Lucien Goldmann e Roger Garaudy, o italiano Guido Aristarco, o tcheco Karel Kosik e o húngaro György Lukács. Ao tratar de Benjamin como um pensador marxista da arte, apontou que o filósofo era de origem judaica e burguesa, e que adotou e problematizou os temas marxistas. Apontou que Benjamin era um grande admirador das obras de Proust, de Paul Klee, das peças teatrais de Bertold Brecht e era um leitor de Kafka. Como livre pensador foi um perspicaz observador e crítico da arte, defendendo que a arte trazia elementos ritualísticos da época primitiva da humanidade. Benjamin, segundo o brasileiro, nunca aderiu completamente ao marxismo, entretanto, leu com entusiasmo *História e Consciência de Classe* de 1922 de Lukács e formulou contribuições importantes para a evolução de uma estética marxista. Até o momento de escrever *Os marxistas e a arte*, Konder teve contato mínimo com as obras de Benjamin e sabia apenas que o filósofo era um “leitor de Kafka”⁶³ (KONDER, 2013, p. 113).

⁶³ Konder tratou com mais detalhes sobre a relação desse filósofo com a literatura kafkiana em outro momento. Em seu exílio na Alemanha entre os anos 1972 a 1978 teve contato com as obras elementares de Benjamin. Após seu retorno ao Brasil, depois de um longo período ministrando aulas na universidade em 1988, escreveu um livro dedicado apenas ao pensador alemão, *Walter Benjamin: o marxismo da*

Os dois teóricos franceses que trataram de Kafka e colaboraram com o avanço da elaboração de uma estética e crítica literária marxista: Goldmann e Garaudy. Cada um à sua maneira buscou colaborar para uma maior compreensão da obra de arte por meio de uma análise marxista. O teórico Goldmann também foi apresentado por Konder como um importante pensador marxista da obra de arte e que seguiu as perspectivas de Lukács, o qual deu maior valor para as obras de juventude desse filósofo. Em relação a Kafka, ele expressou que Goldmann o tratou localizando-o como parte da vanguarda literária, fazendo uma divisão do movimento vanguardista em duas partes: defendeu a existência de uma vanguarda positiva e de uma que expressava uma “ausência”. Assim, o marxista francês teria defendido que as obras de Kafka inseriam-se na primeira, por ter se aprestado como uma resistência ao fenômeno da reificação de modo propositivo, pois seria difícil opor a literatura kafkiana a uma elaboração literária fundada nos valores humanistas que preservam o devir histórico. A segunda vertente da vanguarda seria uma forma exacerbada de ausentar os valores humanos e, também, as possibilidades de lidar com a realidade (KONDER, 2013).

O francês Roger Garaudy como um grande ensaísta marxista que se preocupou com o realismo na arte e na literatura do século XX. Garaudy também foi um importante ideólogo do Partido Comunista da França (PCF), exprimindo que esse pensador entrou em discussões fecundas com Jean Paul Sartre e Jean Hypollite. Konder aludiu que Garaudy empreendeu em *D'un réalism sans rivages* de 1963 uma reavaliação do seu conceito de realismo, para isso, a literatura de Kafka foi um dos elementos centrais para essa realização. Entretanto, para o marxista brasileiro, esse trabalho de Garaudy contém algumas limitações que o impediram de avançar em relação ao conceito de realismo, pois no ensaio sobre a literatura kafkiana, a vinculou diretamente com a vida de seu autor, não procurou legitimá-la por meio dos elementos estéticos imanentes à sua obra, no entanto, dentro dos limites, esse ensaio teria colaborado para destruir alguns preconceitos que giravam em torno dessa literatura ao considerá-la como uma obra que representava o realismo no século XX (KONDER, 2013).

Na Itália Aristarco foi um importante colaborador para o desenvolvimento de uma estética marxista. O mérito desse pensador está em defender a inserção cinematográfica na esfera artística. Essa defesa foi feita pelas categorias estéticas elaboradas por Lukács. Aristarco inseriu as categorias lukacsianas ao cinema de uma forma não muito crítica.

melancolia, aqui destacou a relevância e a admiração de Benjamin por Kafka. Trataremos mais adiante do relevo que deu à importância da literatura kafkiana nas obras de Benjamin.

Quando analisou o cinema chegou a igualar obras do cineasta italiano Luchino Visconti com os trabalhos literários de Thomas Mann, encontrando em cada filme do cineasta uma “determinada correspondência com os romances de Mann”. Em relação a Kafka, o pensador italiano, ao criticar as personagens do cineasta Michelangelo Antonioni, as comparou das obras kafkianas para dizer que o conteúdo e o modo de vida de seus heróis giravam em torno apenas do “coito”, e que seria uma forma decadente de representação artística. O que apontou em relação a Aristarco foi que a sua elaboração teórica tendia a depender demais dos esquemas lukacsianos. Desse modo, Aristarco utilizou apressadamente as armas teóricas que Lukács disponibilizava para a análise estética da arte, o que o levou a fazer relações sem um aprofundamento das mediações entre formas diferentes de reposição estética, o equívoco que o levou a afirmar que as personagens de Kafka eram elaborações decadentes. Entretanto, essa atitude não invalidou a obra de Aristarco, e suas contribuições para o avanço da estética marxista foram positivas para o debate sobre cinema na Itália, colaborando para a compreensão dos problemas referentes ao cinema mundial (KONDER, 2013).

O pensador Kosik proporcionou colaborações para a estética marxista na Tchecoslováquia. Além dessa contribuição, o brasileiro frisou que Kosik, conterrâneo de Kafka, foi o principal pensador que revalidou a literatura kafkiana em seu país. Mostrou que em *Dialética do Concreto* de 1963, Kosik contribuiu para a formulação de uma teoria materialista do conhecimento. Entretanto, indiretamente trouxe contribuições pontuais para se pensar a estética marxista, ao colocar como conceito central do marxismo a *práxis*; pensou a obra de arte como uma modalidade de práxis, que mostram as personagens literárias como consciências exteriorizadas de um momento histórico, Gregor Samsa, personagem que se transforma em barata em *A metamorfose* de 1914, seria um exemplo que o pensador utilizou para mostrar a forma de consciência exteriorizada na obra literária. As personagens literárias, para Kosik, representam formas de consciência que saíram de uma determinada situação histórico-social. Dessa forma, Hamlet, Fausto, Dom Quixote e Gregor Samsa de Kafka eram representantes de consciências determinadas historicamente e que se inserem nesse fluxo histórico. Ao serem criadas essas personagens, elas criam a história. Então, sobrevivem as situações particulares de sua gênese. Ao seguir essa linha de raciocínio, Konder dizia que Kosik perseguiu a indagação colocada por Marx sobre a arte clássica grega, a qual não era difícil compreender a ligação dela com sua sociedade, mas o difícil estaria em identificar porque, ainda hoje, essa arte consegue nos tocar. Assim, Kosik teria chegado à conclusão que a obra de arte não nos

atinge por ser supratemporal, mas pela obra de arte trazer a “temporalidade” em que foi produzida para o presente, permanecendo como atividade. Desse modo, seguindo Kosik, o brasileiro defendeu que, na elaboração da obra de arte, assim como em qualquer modalidade da atividade das práxis criadoras, o que é uma reprodução do passado ganha uma complementariedade com a criação do novo, as objetividades são completadas com as subjetividades e, dessa maneira, o absoluto se cria no relativo (KONDER, 2013).

De modo geral, quando Konder tratou do pensamento desses marxistas em relação à obra de arte, ele indicou que esses pensadores não deixaram de reconhecer ou tratar da literatura kafkiana. O que ficou latente era que Konder mostrou que dentro da história do marxismo os pensadores desta vertente não deixaram de problematizar a especificidade da arte, de tratá-la como uma forma de conhecimento humano, inserindo-a ao debate marxista brasileiro. Em relação a Kafka, os marxistas contemporâneos tiveram que se haver, de imediato ou tardiamente, com a particularidade dessas obras para avançarem na elaboração de uma estética e crítica literária marxista. Então, até esse momento, Kafka estaria presente como um elemento problemático para os marxistas, que não podia ser contornado. Com isso, nosso autor seguiu com seu objetivo de divulgar a importância da literatura kafkiana e, no geral, para os marxistas brasileiros. No debate sobre estética que girou em torno de Kafka, Konder enfrentou seu mestre, Lukács, que tratou Kafka como um inimigo do realismo, acabando por antagonizar Kafka a Thomas Mann.

2.5.1. Debate com o mestre sobre a literatura kafkiana

György Lukács foi apontado por Leandro Konder como o melhor crítico que retomou os estudos dos clássicos do marxismo para a elaboração de uma estética. Antes mesmo da sua adesão ao marxismo, ele já tinha uma apurada e notável percepção intelectual para a crítica da cultura estética⁶⁴. O filósofo estudou na juventude o romance como forma típica da modernidade, historicizando a forma romanesca mostrou que essa forma exprime as condições diversas do mundo ao focar na formulação dos heróis dessas elaborações estéticas. Salientou que Lukács defendia a particularidade como categoria central da estética, onde, de forma geral, a particularidade nos estudos sobre o romance correspondia ao típico, deixando claro que o típico não era o alegórico para Lukács, o alegórico seria como um falseamento do típico (KONDER, 2013).

⁶⁴ No período de juventude, Lukács tinha inspirações neokantianas e neo-hegelianas, com inspiração no neokantismo escreveu *A alma e as formas* (1911), com inspiração neo-hegeliana escreveu *A teoria do Romance* (1916).

A alegoria, ao criar uma falsa tipicidade, subordinaria o “concreto individual ao geral abstrato” (KONDER, 1974, p. 141). As características principais para a criação de uma literatura realista seria a criação de personagens típicas, a predominância do método narrativo sobre o método descritivo. Esses elementos seriam decisivos para a criação de uma literatura realista que recusaria o alegórico como forma do intelectualismo, a da subordinação da concretude individual a uma generalização abstrata, sendo também uma recusa de colocar a literatura como uma ferramenta propagandística, a qual buscaria apenas ilustrar teses religiosas ou políticas. O abandono do típico acarretaria uma perda para a construção da literatura realista. Ao predominarem as características impostas pelo autor nas personagens, no qual fixavam estatisticamente a psicologia e o meio exterior na personagem, o que ocorreria seria o predomínio da descrição na literatura, que seria prejudicial mesmo vindo de romanistas revolucionários e da vanguarda. Essa falta de tipicidade seria uma característica da decadência ideológica da burguesia que culminou na vanguarda literária (KONDER, 2013).

Na conclusão de *Os marxistas e a arte*, Konder retomou o debate em torno de Kafka com Lukács. Diferentemente da crítica implícita que fez ao filósofo em *Kafka: vida e obra*, aqui Konder se expressou de forma mais clara, explicitou melhor seus pontos de discordância com Lukács sobre a literatura kafkiana em seu tratamento de 1957, que colocou a produção de Kafka como vanguardista e representante da decadência burguesa em literatura ao vinculá-lo como um alegorista (LUKÁCS, 1969). No entanto, ao tratar sobre a elaboração da filosofia estética de Lukács, Konder apontou que seus esquemas comportam alguns riscos, que podem levar a uma interpretação da literatura moderna com excessiva atitude “conservadora”. Mostrando que o posicionamento de Lukács diante de Kafka foi o que mais demonstrou seu conservadorismo estético. Sobre seu posicionamento acerca das vanguardas, não via como suficientemente precisa a caracterização às suas formulações. Essa imprecisão de conceituar a literatura de vanguarda levou Lukács a aproximar Kafka de Proust e Joyce, assim como os críticos burgueses faziam em suas análises e interpretações de Kafka. Entretanto, quando se tratava de conceituar o realismo a sua precisão era mais visível, pois caracterizava as especificidades do realismo.

Assim como em *Kafka: vida e obra*, Konder também defendeu aqui a hibridez da literatura kafkiana. Referindo-se ao seu trabalho anterior, no qual defendeu que Kafka trazia para sua literatura elementos trágicos dentro da estrutura da epopeia burguesa, a mesma hibridez que continha em *Hyperion* de Hölderlin, que junta os elementos da épica

e da lírica. Entretanto, frente ao seu primeiro trabalho sobre o escritor, defendeu de modo diferente a produção de Kafka, apontando que a estrutura dos romances de Kafka era um caso “anômalo de incorporação bem-sucedida de elementos trágicos à estrutura épica” (KONDER, 2013, p. 202). Aqui o brasileiro tomou outro caminho, não mais da junção do trágico ao romance, mas a do trágico com a épica, reconhecendo que as obras que apresentavam esse tipo de hibridez poderiam conter problemas, entretanto, apontou que as obras de Kafka constituiriam uma exceção na história da literatura (KONDER, 2013).

Admitiu que sua interpretação sobre Kafka poderia ser insuficiente, mas queria mostrar que as propostas de interpretação de Lukács em *Realismo crítico hoje* eram inaceitáveis. Apresentou que suas convicções estavam fortalecidas por meio do próprio Lukács, quando este deixou de caracterizar Kafka como um vanguardista. Esse fortalecimento se deu pois Lukács deixou de considerar o escritor como um representante da decadência e passou a comparar sua literatura com as de Swift, um realista fantástico do século XIX. Desse modo, o brasileiro mostrou que Lukács viu nesses dois escritores uma peculiaridade, ambos conseguiam elaborar suas obras acima do *hic et nunc* histórico em que estavam vivendo. Isso significou que as características das obras de Swift e Kafka não fixavam “as condições imediatas do momento e da sociedade particular, mas em abarcarem os problemas de um período inteiro da história da humanidade. Kafka, por conseguinte, aparece aqui, tal como Swift, na condição de autor realista” (KONDER, 2013, p. 202).

O objetivo de Konder foi mostrar a importância e a complexidade das formulações estéticas e das interpretações da literatura kafkiana. Até mesmo para Lukács, crítico estético que Konder considerava o mais avançado, ao se confrontar com a literatura kafkiana, deixou exposto o seu “calcanhar de Aquiles”, devido à sua formulação teórica fraca em relação a arte moderna, levando-o a uma interpretação problemática e com poucos fundamentos.

2.6. Walter Benjamin de Leandro Konder: admirador, leitor e crítico de Kafka

Em *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia* de 1988, Leandro Konder retratou a infância do filósofo e sua experiência na república de Weimar, as suas colaborações críticas da arte e literatura, principalmente sua elaboração teórica sobre o

drama barroco e o conceito de alegoria⁶⁵. Indicou a aproximação de Benjamin ao marxismo e como operava sua melancolia em relação à realidade; as resenhas que elaborava como forma de ganhar seu sustento; a utilização de haxixe e o conceito de “aura”; sua passagem pelo rádio e suas colaborações para o desmascaramento da sociedade burguesa; e, também, apontou que a literatura kafkiana teve grande influência para o desenvolvimento intelectual do filósofo. Tratando da abordagem que Benjamin fez de Kafka nos anos 1930, apontou a influência dessa literatura no momento do exílio do filósofo alemão em Paris e Ibiza. Konder não só frisou a admiração e a importância da literatura kafkiana para Benjamin, mas também expôs a importância da análise realizada pelo ensaísta sobre Kafka, ao considerar os elementos “proféticos” presentes na literatura kafkiana que antecederam a atmosfera da sociedade nazista (KONDER, 1999).

Após a vitória do marechal Hindenburg para presidente da República em 1932 na Alemanha e a indicação de Hitler para primeiro ministro em 1933, estes trouxeram a perseguição aos comunistas e aos judeus. Para Benjamin, a ascensão de Hitler ao poder parecia confirmar “aquilo que Kafka tinha pressentido na sua literatura” (KONDER, 1999, p. 67). Benjamin, que era judeu e comunista, percebeu que precisava sair rapidamente do país; se exilou primeiro em Paris e posteriormente, para economizar, foi para Ibiza. O tema que Benjamin se ocupou em boa parte de seu período de exílio foi a literatura de Kafka. Em Paris, escreveu uma carta ao seu amigo Scholem, relatando a “atmosfera de terror criada na Alemanha” (KONDER, 1999, p. 65-66). Na primeira carta que escreveu a Scholem ao chegar em Ibiza, ele dizia que a literatura kafkiana era profética. Segundo Konder, Benjamin tinha uma admiração antiga ao escritor e que aumentava com a devastação das experiências impostas pelo nazi-fascismo.

Konder exibiu a admiração de Benjamin por Kafka e sua posição perante as suas obras, a qual considerava que Kafka não era um profeta, e sua literatura não era elaborações de fundo teológico, assim, indo na contramão das recepções “oficiais” elaboradas pelo amigo do escritor, Max Brod. O brasileiro explicitou que Benjamin desenvolveu sua interpretação sobre Kafka entrando em contraponto com a exegese dominante que Brod elaborou. Desse modo, deu voz a Benjamin: “Meu esforço de aproximação a Kafka — um esforço que não é de hoje, nem de ontem — me levou a

⁶⁵ As formulações teóricas de Walter Benjamin em relação ao drama barroco e a sua formulação sobre a alegoria estão presentes em: BENAJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

trilhar caminhos que são diferentes dos da recepção em certa medida ‘oficial’ que os trabalhos dele têm tido” (BENJAMIN Apud KONDER, 1999, p. 67).

Para Benjamin, a literatura de Kafka era vista como formas de relatos, comparando-as com a *haggadah*, as histórias relatadas pelos rabinos. A *haggadah* era uma forma de relato que ilustrava e confirmava a doutrina primeva. Entretanto, na literatura kafkiana essa doutrina nunca se definia, apenas alguns pontos aludiam para ela. Desse modo, os leitores que se aproximavam da literatura de Kafka nunca chegavam a saber se esses pontos se referiam a uma velha doutrina que estava sendo restaurada ou se era uma nova doutrina que estava sendo antecipada. Assim, Konder expôs que para Benjamin faltava à ficção kafkiana a lei precisa e luminosa de representar por meio de “símbolos cristalinos”, mas, entretanto, era sem sentido abordá-la como um “apêndice de uma construção teológica”. Era em torno desse ponto que Benjamin caminhava, indo na direção contrária da “crítica oficial” de Kafka fundada por Brod.

Benjamin, segundo Konder, insistia no fato de que Kafka não era fundador de uma nova religião e que não deveria ser taxado como uma nova espécie de santo. Mostrou que o filósofo alemão tinha a visão que a literatura kafkiana não tinha nada de elementos religiosos “edificantes”. Kafka era visto pelo filósofo como um “espírito inquieto profundamente insatisfeito, que não se dispunha a apoiar-se em doutrina alguma e que se insurgia contra uma *alienação* que ele mesmo não sabia se poderia vir a ser um dia historicamente superada” (KONDER, 1999, p. 69). Essa forma de visão de Kafka era resultado da escala temporal cósmica da qual se servia como ponto de referência e que lhe permitia ver “o avesso da história” (Ibidem).

Desse modo, Konder deixou claro que Kafka, para Benjamin, formulou uma literatura que mostrava a insatisfação perante a realidade e que não tinha nenhuma disposição em formular doutrinas, pelo contrário, ele se insurgia contra a alienação doutrinária. A sua maneira de temporalidade “cósmica” permitia que ele enxergasse, com atenção, o que estava no avesso do sentido da história. No ensaio que Benjamin dedicou ao 10º aniversário de morte de Kafka em 1934, Konder mostrou que o filósofo, ao mostrar a forma com que Kafka percebeu a temporalidade, era avesso ao modo que Lukács a percebia. O primeiro elaborava suas obras dentro da temporalidade longa e lenta, o segundo pensava em períodos históricos. Desse modo, essa comparação feita por Benjamin enfatizou que o interesse de Kafka estava voltado para os “ritmos lentos dos fenômenos humanos” e que sua literatura representou a alienação do trabalho como um fenômeno que vem de longe e que “remonta ao tempo da escravidão e a origem das classes

sociais” (KONDER, 1999, p. 68). Dessa forma, o adjetivo “cósmico” usado por Benjamin poderia valer como metáfora da *“longue durée”*, categoria utilizada pelo historiador Fernad Braudel. Assim, os processos que se realizavam na história muito lentamente custavam a ser percebidos. Com isso, ficando impossível de comparar os “ritmos das crises econômicas e políticas do capitalismo com os ritmos da história da família e da burocracia” (Ibidem).

Konder não tinha dúvida de que a atenção de Kafka se voltava para a história da burocracia e da família. O nosso autor foi de encontro com a percepção de Benjamin sobre Kafka no que diz respeito à formulação de seu universo literário. Para Benjamin, “há indícios de que o mundo dos funcionários e o mundo dos pais são idênticos para Kafka” (BENJAMIN, 1994, p. 139). Dessa maneira, Konder salientou, por meio da interpretação de Benjamin, que em Kafka o poder dos funcionários apresentava a capacidade misteriosa de atemorizar e de perplexar os seres submetidos a esses poderes, assim como o poder dos pais sobre os filhos. Desse modo, “os que mandam possuem códigos, mas os que recebem ordens não podem conhecer os princípios em que tais ordens se baseiam e se sentem regidos por normas mais ou menos inapreensíveis” (KONDER, 1999, p. 68).

A importância da literatura kafkiana para Benjamin o possibilitou mostrar que Kafka era um artista que elaborava sua literatura independente do viés teológico. Trabalhava em uma temporalidade lenta que o permitiu tratar de um fenômeno histórico de longo prazo de desenvolvimento, a burocracia e a família foi o ponto central de suas formulações, o mundo dos funcionários foi o conteúdo “profético” da atmosfera ambientada em sua literatura, que se assemelhou ao da sociedade nazista. Pode-se afirmar que a literatura de Kafka estaria voltada para a origem desses fenômenos. Por sua vez, Benjamin identificou-se com essa busca originária de Kafka, o que proporcionou comparar o escritor com a figura semelhante a Sísifo, mas não rolava o rolo montanha a cima, mas rolando os blocos da história e deixando visível para ele e para quem mais desejasse ver o lado de baixo desses blocos, evidenciando toda a sujeira e devastação ocasionada ao serem rolados para frente (KONDER, 1999).

Esses elementos que Konder trouxe à luz sobre a importância de Kafka para Benjamin foram essenciais para compreender o processo histórico que o brasileiro vivenciou com o exílio e com seu retorno para o Brasil. Kafka apareceu como um elemento que mostra que certos fenômenos só se manifestavam a partir de um processo de longa duração. O golpe militar sentido e vivenciado por Konder foi um processo dessa estirpe, e que o fez repensar e encontrar em Kafka e também em Benjamin, elementos

para se pensar esse fenômeno de golpes e exílios que aparecem como temas na literatura de Kafka figurando o tempo histórico trazendo para a vista o fenômeno da alienação (KONDER, 1999).

Capítulo III – Carlos N. Coutinho e o fechamento de um ciclo: a crítica à literatura kafkiana

3.1. Fim de um Ciclo

Na trajetória de Carlos Nelson Coutinho, seu ensaio sobre a literatura de Franz Kafka representa o fechamento de um ciclo. Durante os anos de 1963 a 1970, ele se dedicou a estudar filosofia-estética e analisar a literatura contemporânea e a clássica, tanto a nacional quanto a internacional. Esses estudos junto com a larga produção desse período não foram apenas escolhas individuais, já que elas traziam problemáticas da realidade vigente que se apresentavam e que precisavam de resoluções, tanto no âmbito teórico quanto no da *praxis*. Vale destacar que ele não foi apenas um diletante, mas sim um militante, que utilizou a filosofia como um instrumento de luta política e ideológica. Por conseguinte, não seria possível pensar nas suas produções por si mesmas, elas representavam as preocupações desse filósofo-militante com a realidade concreta brasileira e internacional, com os rumos do marxismo e com a produção de uma estética marxista.

Esse pensador fundou amplos debates dentro e fora do Partido Comunista Brasileiro (PCB) em torno de uma política que pudesse tratar da cultura e por uma ampliação do marxismo para essa área. Junto com Leandro Konder, amigo e camarada, traduziram e recepcionaram as obras de György Lukács no Brasil. A recepção da filosofia lukacsiana atendia a duas necessidades, das quais deveriam ter elementos teóricos-filosóficos que fundamentassem as ações da frente cultural do PCB, travando uma luta interna contra as formulações zhdanovistas⁶⁶; e para renovar e trazer uma concepção marxista e dialética de estética, pois o Brasil passava por uma efervescência cultural que exigia uma análise rigorosa por meio do materialismo histórico e do materialismo dialético.

Na esteira dos debates internos do PCB e na efervescência cultural da década de 1960, o pensador passou a se dedicar aos estudos sobre filosofia e marxismo. Em 1963, por mediação de Konder, deu início a troca de correspondências com Lukács acerca do método marxista e de estética. Em certa medida, ele foi orientado por Lukács, de tal modo que essas orientações foram acatadas e têm reflexos consideráveis em suas produções de

⁶⁶ Segundo Coutinho essa vertente era uma teoria estética oficial do Estado soviético e seria um modo de institucionalizar a obra de arte como meio propagandísticos transformando a obra de arte uma engenharia de almas (COUTINHO, 1967).

1963 a 1967. Com o golpe civil-militar em 1964, a produção cultural no Brasil ganhou ainda mais força. Mesmo com esse cenário, a esquerda, no terreno da cultura, era hegemônica (SCHWARZ, 1970). Os estudos de filosofia foram marcados pelo marxismo e pelas principais vertentes filosóficas do irracionalismo expostas em *A destruição da razão* de 1954 de Lukács. O brasileiro também estudou as principais obras desse filósofo sobre literatura, compactuou com o posicionamento deste em relação à vanguarda literária, defendendo que a filosofia existencialista era subjacente a esse movimento artístico. Defendeu o realismo como categoria central para a análise marxista da arte e da literatura e, com isso, elaborou suas críticas literárias às produções nacionais e internacionais. Aprofundou-se no conhecimento da estrutura do romance realista e dos heróis presentes nestas obras.

Esses estudos através da filosofia, da estética e da literatura abriram a possibilidade de projetar a conceituação da categoria de realismo no século XX. O projeto foi exposto a Lukács por meio de correspondência e foi visto com entusiasmo pelo filósofo húngaro, que colaborou para que Coutinho pudesse fundamentar sua formulação crítica à literatura kafkiana, ao defender o escritor como um autêntico realista que criticou o mundo reificado por meio de suas principais novelas *A metamorfose*, *O processo* e *O castelo*. Desse modo, Coutinho enfrentou criticamente o posicionamento de Lukács em *Realismo Crítico Hoje* de 1957, no qual o filósofo colocou Kafka como um precursor da literatura vanguardista. Por meio das formulações teóricas-filosóficas lukacsiana, o brasileiro analisou nessa literatura o conteúdo mimético, a gênese nacional e os pressupostos históricos que determinaram as formulações de seus heróis. Também analisou os elementos novelísticos, fantásticos, parabólicos e alegóricos que compuseram e conformaram, esteticamente, a obra kafkiana. Com essa análise, fechou-se um ciclo de quase dez anos de estudos. Sob grande influência de Antonio Gramsci, a partir de 1972, o pensador brasileiro passou a se dedicar à filosofia política.

3.2. Correspondências: Lukács, orientador de Coutinho

A trajetória estética e filosófica de Carlos Nelson Coutinho foi marcada pelas trocas de correspondências com György Lukács. Essa comunicação iniciou-se em agosto de 1963, meses antes do Golpe civil-militar de 1964, por mediação de Leandro Konder, que levou o jovem Coutinho a iniciar a troca de uma série de correspondências com o filósofo húngaro tratando sobre teoria marxista, literatura, estética e ontologia. Essas correspondências tiveram dois momentos, seu início em agosto de 1963 até novembro do

mesmo ano e, posteriormente, uma retomada em setembro de 1967 a fevereiro de 1968. Nas cartas emitidas pelo brasileiro, ficaram visíveis a admiração e o respeito pelo legado intelectual de Lukács, além disso, demonstram o interesse em avançar teoricamente no campo das análises estéticas e culturais por meio da teoria marxista. Nessas cartas, também estava presente uma discussão em torno da literatura de Franz Kafka. O interesse do jovem comunista por Lukács tinha como ponto central a elaboração de sua filosofia estética marxista, a defesa do legado humanista na literatura, o realismo na arte, sua filosofia combatente ao irracionalismo, às vertentes que se desenvolveram dessa filosofia e seu combate à literatura de vanguarda.

Como foi mostrado no capítulo anterior, onde tratamos da presença da literatura kafkiana no itinerário intelectual de Leandro Konder, essas correspondências estão publicadas parcialmente em *Lukács e a atualidade do marxismo* de 2002 organizado por Maria Orlanda Pinassi e Sergio Lessa. Konder, que sempre escreveu do Rio de Janeiro, em 9 de setembro de 1962, informou a Lukács que entregou o seu endereço para um amigo da cidade de Salvador (Bahia). Na correspondência de setembro de 1962: “Um amigo de outra cidade (Salvador) me pediu seu endereço e eu lhe dei. Ele tem 20 anos, estuda filosofia e é marxista, mas não acredita na dialética da natureza⁶⁷. Creio que ele vai lhe escrever” (KONDER; COUTINHO, 2002, p. 136). Coutinho escreveu sua primeira carta para Lukács em agosto de 1963, quase um ano depois.

Na primeira correspondência para Lukács, em 15 de agosto de 1963, demonstrou seu entusiasmo com as elaborações filosóficas de seu correspondente. Revelou que era um jovem marxista e estudante de filosofia, no qual, no interior do marxismo, se considerou um lukacsiano. Mostrou seu apreço ao filósofo ao dizer que as obras dele ofereciam “aos marxistas realmente dialéticos, o melhor e mais inteligente desenvolvimento desta corrente de pensamento” (COUTINHO, 2005, p. 201). Lamentou as críticas direcionadas a ele, que vinham de um falso “marxismo stalinista”, que o criticou em nome de uma “ortodoxia dogmática”. Apontou que tudo indicava que o marxismo contemporâneo não percorria o caminho do stalinismo, mas que corria no sentido das orientações do pensamento de Lukács e de Antonio Gramsci, e que bastava

⁶⁷Lukács, sob a influência da obra *A dialética da natureza* de Friedrich Engels, defendeu que dialética da natureza é importante para considerar o Ser Social como uma totalidade. Essa totalidade se constituiria como uma unidade contraditória, na qual o ser humano seria um Ser orgânico e Social. O ser humano, ao transformar a natureza, mediante a atividade do trabalho, estaria transformando a si próprio. Essa transformação própria ao ser humano determinaria o afastamento da sua condição natural e biológica imediata com a natureza e não em uma cisão entre a gênese orgânica do ser humano e sua condição social (LUKÁCS, 2018).

pensar em Lucien Goldmann, Garaudy, em Della Volpe e em Jean Paul Sartre (COUTINHO, 2005).

Em sua primeira carta, também tratou de questões teóricas referentes às suas convicções sobre o livro *História e Consciência de Classe* de 1922. Coutinho considerava esse livro um “lúcido estudo marxista”, sobretudo no que se referia à elaboração e aprofundamento dos fenômenos do fetichismo e da alienação. Perguntou a Lukács se ele ainda sustentava sua posição crítica e se esse posicionamento se estendia, também, à elaboração das questões da *reificação* e da *alienação* tratadas nesse livro. Os problemas que se apresentavam no pensamento de Sartre também interessavam ao brasileiro, pois considerava a filosofia sartreana essencialmente dialética e marxista. Entretanto, via os problemas no tratamento da totalidade da história no francês, pois a tratava partindo da “*práxis* individual e não da *práxis* de classe” (COUTINHO, 2005, p. 201-202). Também via os problemas da “dialética como método *a priori* e a controversa questão da dialética da natureza” (Ibidem). Questionou se Lukács tinha uma percepção similar a dele acerca do pensamento de Sartre. Também queria conhecer a sua opinião sobre as contribuições do italiano Gramsci para a elaboração de um marxismo criador, por considerar genial a posição deste quanto aos problemas da objetividade e da dialética da natureza. Dessa forma, nesse primeiro momento, o jovem Coutinho destacou suas principais influências no marxismo.

Na breve resposta de 31 de agosto de 1963, Lukács apenas advertiu o jovem Coutinho contra uma leitura acrítica de *História e Consciência de Classe*⁶⁸, pois seu livro foi escrito há mais de quarenta anos e apresentava problemas em relação à categoria de *alienação* [*Verfremdung*], que ali foi tratada ainda no sentido hegeliano. Essa forma de abordagem poderia trazer problemas, pois a *reificação* [*Verdinglichung*] foi posta como categoria filosófica universal, de modo a compreender “em si tanto a objetivação [*Vergegenständlichkeit*] em sentido geral quanto a *alienação* [*Verfremdung*] em sentido

⁶⁸Em 1967, *História e consciência de classe* estava para ganhar uma nova edição, esse conjunto de ensaios foi elaborado por Lukács entre 1919 e 1922, período no qual estava em um processo de assimilação da teoria marxista, entretanto, ainda estava sobre grande influência da filosofia hegeliana. Lukács, ao ser informado sobre essa nova edição, só a autorizou após escrever um novo prefácio crítico indicando as limitações ali contidas. Nesse prefácio, apontou as condições históricas em que o livro foi desenvolvido, mostra suas abordagens das categorias da *alienação* e *reificação* ainda vinculadas à interpretação filosófica de Hegel, quando as toma como categorias universais da realidade. Também aponta que, ao analisar os fenômenos econômicos, parte do ponto das estruturas complexas da economia mercantil e não da categoria central, o trabalho. Nesta carta a Coutinho, analisa-se que Lukács adiantou a autocrítica escrita por ele em 1967 para servir de prefácio da nova edição de 1922. Ver mais em: LUKÁCS, Georg. Prefácio (1967). In. _____ *História e consciência de classe – Estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. 2º ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p.1-50.

social específico” (COUTINHO, 2005, p. 203). Apontando que essa maneira de abordagem deixou uma “dúvida [sobre] a objetividade das relações naturais (dialética da natureza)” (Ibidem, complemento nosso). Dessa maneira, perderia de vista o processo de desenvolvimento da natureza e do ser humano como parte daquela, ou seja, a historicidade da natureza e do desenvolvimento humano, como seres orgânicos em relação, ficaria ofuscada e sem a relevância necessária para considerar o Ser social em sua totalidade relacional entre a orgânica e social.

Para Lukács, tanto Goldmann quanto Sartre estavam seguindo a sua posição de abordagem filosófica de *História e Consciência de Classe*. Alertou ao jovem comunista que ele deveria ter uma atitude “cética em face do marxismo de ambos” (Ibidem). Em relação a Della Volpe, Lukács via em suas elaborações um empreendimento impossível, o de unir o “neopositivismo com o marxismo” (Ibidem). Desse modo, afirmou que para estudar o marxismo, ele deveria ficar atento se os autores poderiam ou não serem considerados marxistas. Entretanto, também o advertiu que esse ceticismo não excluía que Sartre e Goldmann fossem escritores talentosos, interessantes e que deveriam ser lidos.

Após receber a carta de resposta de Lukács de agosto de 1963, o brasileiro colocou-se a ler novamente *História e Consciência de Classe* e a incorporar as indicações do filósofo húngaro. Em sua correspondência de 21 de outubro de 1963, relatou que compreendeu o sentido exato da crítica a esse livro. A compreensão foi alcançada porque realizou a leitura simultânea de *O jovem Hegel e os problemas da sociedade capitalista* de 1938⁶⁹, principalmente com o último capítulo desse livro, que relacionou Hegel e Marx, e que o permitiu entender “sob nova luz os problemas gerais da dialética materialista e do conceito de alienação” (COUTINHO, 2005, p. 204). Contudo, ainda assim continuou a considerar o ensaio sobre “A reificação e a consciência do

⁶⁹ O livro *O jovem Hegel e os problemas da sociedade capitalista* só foi publicado após o fim da Segunda Guerra Mundial em 1948. Para essa publicação, Lukács submeteu seus manuscritos a uma revisão, que, no entanto, as tarefas que demandavam suas atenções o impediram de levar em conta novas elaborações sobre Hegel. Lukács, nessa obra, fez uma abordagem do processo de desenvolvimento intelectual de Hegel, que vai desde 1793, período em que o alemão foi um republicano, até a elaboração da *Fenomenologia do espírito*, em 1907, vinculando com o desenvolvimento do processo histórico vivido pelo autor. Nessa obra, Lukács também distingue a concepção de *alienação* nas obras de Hegel e a coloca como uma categoria central da *Fenomenologia*. Lukács demonstrou que: “Em e para si, as palavras ‘alienação’ (*Entäusserung*) e ‘estranhamento’ (*Entfremdung*) não são palavras novas. Elas são simplesmente as traduções para o alemão da palavra [inglesa] ‘alienation’, as quais foram usadas tanto na economia inglesa para designar a venda da mercadoria, quanto em quase todas as teorias do contrato social, pautadas pelo direito natural para designar a perda da liberdade original, a transmissão, a exteriorização da liberdade original à sociedade originada pelo contrato (LUKÁCS, 2018, p. 689).

proletariado”, contido no livro de 1922, um “estudo muito importante para análise da dialética objetiva da sociedade reificada pelo capitalismo” (Ibidem). Esse posicionamento permaneceu presente nas elaborações posteriores sobre literatura e filosofia, e teve forte influência em sua análise crítica da literatura kafkiana. Entretanto, também compreendeu que nesse ensaio Lukács permanecia preso às categorias hegelianas, já que não superava a identidade direta da objetividade com a alienação, e que essa superação seria necessária para o “desenvolvimento materialista do pensamento marxista” (Ibidem). Em relação ao pensamento de Sartre e de Goldmann, o brasileiro não aceitou de imediato os apontamentos do seu correspondente, questionou os critérios para saber se um pensador poderia ser considerado marxista ou não. Coutinho apresentou que seu critério seria de verificar se os autores trazem a aceitação e o emprego do método da dialética materialista, assim como o próprio Lukács defendeu em 1922 em seu ensaio “O que é marxismo ortodoxo?”⁷⁰. E para ele, o que faria desses pensadores marxistas era a aceitação e aplicação desse método em suas elaborações (COUTINHO, 2005).

Essa carta do filósofo, fez o brasileiro perceber que ele não considerava como marxista os pensadores que recusavam “a dialética da natureza enquanto lei objetiva (ontológica) dos fenômenos naturais” (COUTINHO, 2005, p.205). No caso de Goldmann e de Sartre, sabia que ambos não reconheciam a dialética da natureza, contudo, queria saber de Lukács se, ao recusar a dialética da natureza, poderia excluir um pensador do campo marxista, indagou sobre quais critérios eram necessários para considerar um autor marxista e quais eram as filosofias atuais desses pensadores franceses, pois esses apontamentos poderiam levá-lo a uma profunda autocrítica e a uma revisão de sua visão do marxismo (COUTINHO, 2005).

Mais uma vez, em sua carta de 8 de novembro de 1963, o filósofo respondeu de modo breve, indo ao ponto central das questões colocadas pelo marxista brasileiro, concordou que o método seria o critério para considerar se uma formulação era ou não marxista. Entretanto, tomar o critério por meio do método só seria correto ao “ter em vista o marxismo *como um todo*. E isso se refere tanto ao marxismo dialético quanto ao materialismo histórico” (COUTINHO, 2005, p. 205-206). Desse modo, ao se referir

⁷⁰ Nesse ensaio, Lukács defendeu que o critério para considerar um escritor marxista era o método. Entretanto, esse critério enrijecia a realidade, que teria que passar pelo crivo metodológico. Essa abordagem sobre o método em *História e consciência de classe* foi criticada pelo próprio autor no processo de elaboração de *Para uma ontologia do ser social*. Ver mais em: LUKÁCS, Georg. “Questões de princípio para uma ontologia hoje tornada possível”. In. _____. *Prolegômenos para a ontologia do ser Social*. Traduzido por Sergio Lessa. Maceió: Coletivo Veredas, 2018. p. 38.

novamente a Goldmann e a Sartre, afirmou que ambos são influenciados pelo materialismo histórico, mas recusavam o materialismo dialético⁷¹. Com isso, esses autores não aceitavam a existência da realidade independente da consciência, sem levar em consideração que a realidade tem um caráter “objetivamente dialético” e que a nossa consciência *a reproduz* livremente e não mecanicamente. Por fim, Goldmann e Sartre recusavam que o ser humano seria “ontologicamente um ser social” (Ibidem) ao defenderem que o homem “ingresse em relações sociais (independente da essência do seu ser-homem) somente em um segundo momento”⁷² (Ibidem). Com isso, apontou que Sartre não havia abandonado a influência de Heidegger e a sua formulação da “derrelição”⁷³ [*Geworfenheit*], o que entrava em uma insuperável contradição ao vinculá-la ao materialismo histórico (COUTINHO, 2005).

No período da troca de correspondências, ambos estavam em um momento de situação peculiar: o brasileiro estava em um momento histórico no qual o Brasil passava pelo processo de um golpe civil-militar, que se consolidou em primeiro de abril de 1964 e o filósofo, por sua vez, estava revisando toda a sua produção filosófica para o processo

⁷¹ Na interpretação de Lukács, o marxismo é composto por uma unidade que engloba o materialismo histórico e o materialismo dialético. Desse modo, o filósofo marxista não deveria considerar apenas um aspecto do marxismo, isso traria uma análise unilateral do objeto da realidade. No prólogo da *Estética I*, o filósofo diz: “El marxismo ha corregido las regideces de la sistematización hegeliana, debidas al idealismo objetivo. La complicada interacción entre materialismo dialéctico y materelismo histórico es ya en sí misma señal relevante de que el marxismo no pretende dedícir fases históricas de desarrollo partiendo del despliegue interno de la idea, sino que, por el contrario, tende a captar el proceso real em sus complicadas determinaciones histórico-sistemáticas. La unidad de determinaciones teoréticas (en este caso estéticas) e históricas se realiza, en última instancia, de un modo sumamente constractorio y, consiguientemente, no puede aclararse, ni en el terreno de los principios ni en el de los casos concretos, sino mediante una colaboración ininterrompida del materialismo dialéctico con el materialismo histórico”. Ainda em nota de rodapé, Lukács chama a atenção: “Las tendencias vulgarizadoras del marxismo, del período estalianiano, se manifiestan también en el hecho de que el materialismo dialéctico y el materialismo histórico se trataron a veces como ciencias separadas una de otra, hasta el punto de formarse “especialistas” en cada rama”. (LUKÁCS, 1966, p. 11).

LUKÁCS, Georg. Prologo. In._____. *Estetica I. La peculiaridade de lo estético. (Vol. 1. Cuestiones preliminares y de principio)*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona/México, D.F: Ediciones Grijalbo, 1966. (p. 11-31)

⁷² Esse apontamento de Lukács nos leva a pensar que a formulação de Sartre e de Goldmann remetem a sua elaboração de segunda natureza trabalhada nas suas obras de juventude, em *A teoria do Romance e História e consciência de classe*. Essa categoria, “segunda natureza”, foi desenvolvida pelos pensadores do marxismo crítico, os frankfurtianos.

⁷³Essa tradução foi realizada por Leandro Konder e Carlos N. Coutinho. Na décima edição brasileira de *Ser e tempo* (2015), traduzida pela Marcia Sá Cavalcante, o termo alemão *Geworfenheit* foi traduzido como “ser-lançado”. Para Lukács e para Coutinho, essa categoria entraria em contradição com as formulações marxistas, pois ela indicaria que o sujeito não estaria em relação com o mundo e nem seria constituído historicamente pela objetividade do mundo. A constituição do sujeito estaria apartada do mundo e este seria lançado em um mundo, em-si, reificado. Então, haveria uma cisão entre o sujeito e o mundo (COUTINHO, 2005).

de escrita de sua obra máxima, *Para uma ontologia do ser social* de 1976⁷⁴, justificando, assim, suas respostas breves ao brasileiro. Lukács queria aproveitar ao máximo seu tempo para a conclusão dessa obra, que teria como sequência uma *Ética*, no entanto, esses projetos não foram concluídos. Então, esses documentos epistolares mostram o que tinha de mais profundo desse pensamento em processo de autocritica e elaboração, principalmente em relação ao método ontológico marxista (KONDER; COUTINHO, 2002).

As trocas de correspondências passaram por um hiato de quase 4 anos. A interrupção ocorreu pelo motivo do acirramento do golpe civil-militar de 1964. Nesse mesmo ano, Konder e Coutinho escreveram uma carta para Lukács dizendo sobre a situação peculiar que ocorria em território nacional, onde, nas palavras de Konder, “o governo trabalhista e altamente democrático de João Goulart foi deposto por um golpe de Estado militar” (COUTINHO, 2005, p. 248). Com o regime militar, as cartas emitidas do Brasil para o exterior corriam o risco de serem interceptadas, portanto, essa carta em específico, foi encaminhada por meio do irmão de Konder, que, no mesmo ano, foi condenado ao exílio no México. Por entender a situação, Lukács deixou essa carta sem resposta.

Posteriormente às primeiras trocas de correspondência com Lukács, os apontamentos do filósofo foram incorporados criticamente pelo jovem comunista. Nos ensaios reunidos para o seu primeiro livro, *Literatura e humanismo* de 1967, salta aos olhos essa absorção. Tendo isso em vista, Coutinho não deixou de avançar em suas elaborações filosóficas. Ao voltar a se corresponder com Lukács, relatou, na correspondência de 26 de setembro de 1967, que suas concepções em relação ao marxismo sofreram grandes modificações no sentido de superar a visão “historicista” que reduz o marxismo ao materialismo histórico — que era a mesma visão de Goldmann, Sartre, em certa medida de Gramsci e do jovem Lukács. Dessa forma, anunciava que assimilou o materialismo dialético e trocou o “historicismo” pelo método histórico-

⁷⁴ A primeira vez que veio a público a obra *Para uma ontologia do ser social* foi em 1976, em húngaro, quatro anos após a morte de György Lukács. O que temos hoje em mãos são apenas os escritos preparatórios *Para uma Ontologia*. Lukács também escreveu uma *Prolegômenos para uma ontologia do ser social*, esse texto tem uma característica mais completa. (Em português, temos o privilégio de duas traduções diretamente do alemão, uma realizada por Carlos Nelson Coutinho, Mario Duayer e Nélio Schneider, pela Boitempo, e outra traduzida por Sergio Lessa e publicada pelo Coletivo Veredas, essa última é uma edição bilíngue). Em sua autobiografia, *Pensamento vivido: autobiografia em diálogo*, de 1971, Lukács admitiu, com suas próprias palavras, que “já não era mais competente para julgar a *Ontologia*” (LUKÁCS, 2017, p. 23). Ver mais sobre a *Ontologia* em: NETTO, José Paulo. Apresentação. In. *Para uma Ontologia do Ser Social*. 1º ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

sistemático. Sobre influências dessas novas assimilações, escreveu um ensaio sobre as tendências das estéticas marxistas, das quais ele combateu as vertentes “liberais de Garaudy e Fischer” (COUTINHO, 2005, p. 207) e o sectarismo desses autores. Preparou também uma nova versão de seu ensaio sobre Sartre, em que apontou as limitações do marxismo existencialista do francês. Esses ensaios eram partes desse primeiro livro, *Literatura e humanismo*. Lançado pelo brasileiro, esse trabalho foi dedicado à Lukács, pois o brasileiro afirmou que tudo que tinha de justo e verdadeiro nas elaborações realizadas ali foi graças à filosofia lukacsiana. Nesse meio tempo, traduziu obras importantes de Lukács, como *Introdução a uma estética marxista* em 1968 e *Marxismo e teoria da literatura* no mesmo ano, ambas publicadas pela editora Civilização Brasileira e autorizadas pelo próprio Lukács (COUTINHO, 2005).

Lukács, em sua resposta de 18 de outubro de 1967, demonstrou alegrar-se por Coutinho ter superado o “historicismo abstrato-subjetivista” sem cair na moda do estruturalismo que se formava na metade da década de 1960. A superação do historicismo e a absorção crítica do método dialético e sistemático da história o levou o brasileiro a ser um crítico dessa tendência que dominava os *campi* universitários e a vida dos intelectuais brasileiros⁷⁵. Lukács salientou que o aprofundamento na “dialética objetiva do ser” prepararia o brasileiro para conceituar de modo mais denso os fenômenos históricos (COUTINHO, 2005).

Os desenvolvimentos de suas elaborações apontavam para um projeto que ele anunciou em 1967 para o filósofo. Em sua última carta a Lukács, Coutinho escreveu que estava preparando um novo projeto, que se constituiria em analisar as produções literárias realistas do século XX. O brasileiro tomaria como ponto de partida as obras de Marcel Proust e Franz Kafka e as tendências do realismo tradicional, que vão de Thomas Mann, Sinclair Lewis e Garcia Lorca até chegar aos realistas que se utilizaram das técnicas vanguardistas, Thomas Wolfe, William Styron e J. D. Salinger. Essa carta nos revela que o brasileiro estava pretendendo desenvolver e atualizar o conceito de realismo abordando as suas tendências no século XX. Para isso, mostrou a Lukács que para compor esse projeto, analisaria as literaturas de Proust e de Kafka, porque ambos lhe pareciam “casos de exceção, entre o realismo e a vanguarda” (COUTINHO, 2005, p. 209), pois, nas obras

⁷⁵ Coutinho não apenas caiu no modismo do estruturalismo, mas também foi um dos primeiros intelectuais a fazer uma crítica consequente a esse método de análise. Seu livro, *O estruturalismo e a miséria da Razão* (1972), é ainda hoje uma referência para os estudos críticos sobre o estruturalismo. Ver mais em: NETTO, José Paulo. Posfácio. In. COUTINHO, Carlos Nelson. *O estruturalismo e a miséria da Razão*. 2º edição. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 233-286.

mais recentes de Lukács, havia observações sobre Kafka que aquele pretendia desenvolver. A tese central que foi apresentada era que Kafka ao estruturar suas obras na forma de “novelas clássicas”, atingiria o “simbolismo realista (ainda que fantástico)”. Como exemplos as obras *O processo* e *A metamorfose* que, ao mostrarem a importância do acidental na vida cotidiana, atingiam esse simbolismo sem colocar um plano de fundo histórico e sem apresentarem uma perspectiva concreta. (COUTINHO, 2005).

Entretanto, Coutinho frisou que Kafka se propusera a escrever novelas, nas quais não pretendia que existisse uma figuração direta da totalidade de um mundo. Esse gênero literário representaria um evento excepcional na vida do indivíduo, e por meio dele mostraria os conflitos particulares típicos que teriam que ser enfrentados pelo herói. A totalidade do mundo permaneceria apenas no horizonte e era figurada por meio dos conflitos específicos expressos no desenvolvimento da novela, no entanto, quando o escritor se propôs a escrever romances, ele teria caído na alegorização⁷⁶, ou seja, “na vanguarda pura e simples” (COUTINHO, 2005, p. 209-210). Nessa forma de abordagem, Coutinho estava levando em conta as considerações de Lukács sobre a “redução do romanesco à forma da novela como condição de ‘vitória do realismo’” (Ibidem). Tendo em vista as considerações de Lukács acerca de Hemingway, Conrad⁷⁷ e Soljenitzin⁷⁸, o brasileiro via em Kafka uma semelhança com esses autores, pois este conseguiu reduzir os problemas que caberiam na forma romanesca à novelística ao focar em um acaso determinante para o desenvolvimento de suas obras. Também pediu a Lukács as suas considerações a respeito de sua tese. Coutinho queria saber se Lukács ainda mantinha seu

⁷⁶ Coutinho, assim como Lukács, irá criticar a vanguarda por não tratar os elementos literários de forma simbólica. Para ambos, a vanguarda produzia uma literatura que não atingiria a universalidade, por focar apenas nos fenômenos particulares e singulares. Desse modo, a literatura de vanguarda se constituiria como uma literatura dirigida ao particular fazendo da literatura uma alegoria da realidade e não uma generalização simbólica.

⁷⁷ As considerações de Lukács sobre Hemingway e Conrad estão presentes em: LUKÁCS, Georg. Franz Kafka ou Thomas Mann? In: _____ *Realismo Crítico Hoje*. Traduzido por Ermínio Rodrigues. Distrito Federal: Coordenada-Editora de Brasília, 1969. Cf. p. 112-114.

⁷⁸ O ensaio “Soljenitzin: Um dia na vida de Ivan Denisovitch”, de Lukács, foi escrito em 1963. Nesse ensaio, Lukács analisou o desenvolvimento da literatura socialista no período pós-stalinista na União Soviética. O autor apresenta a relação entre novela e romance, e a “correlação histórica e os efeitos recíprocos no desenvolvimento da literatura”. Para isso, o filósofo mostrou que a novela aparecia como “precursora da conquista de uma nova realidade, por via das grandes formas épicas e dramáticas” ou aparecendo no final de um momento histórico como a retaguarda, ou em cima de um momento do *ainda-não* da “realização poética universal do mundo social correspondente, ou no momento do *não-mais*”. Lukács também delimitou que o traço essencial do romance era a representação da totalidade dos objetos na sua universalidade extensiva; a novela, por sua vez, teria como ponto de partida o caso singular e permanece nele até o fim. Ver mais em: LUKÁCS, György. Soljenitzin: um dia na vida de Ivan Denisovitch. Tradução de Bernard Herman Hess. In: COTRIM, Ana (Org.); COTRIM, Vera (Org.). *Todo poder aos soviéticos! A Revolução Russa 100 anos depois*. Porto alegre, RS: Zouk, 2018. p. 317-335.

posicionamento crítico de considerar a literatura kafkiana como alegórica e vanguardista, assim como foi afirmado em *Realismo crítico hoje*.

Lukács, em seu retorno para o brasileiro, demonstrou entusiasmo com o projeto apresentado. De imediato, afirmou ser “perfeitamente correto” que visse em Proust e em Kafka as figuras centrais do século XX. Com isso, Coutinho teria que realizar uma distinção nítida entre Kafka, de um lado, e, por outro, a literatura subsequente a ele. Lukács afirmou que seu livro de 1957 não foi suficientemente longe em relação a essa distinção⁷⁹. O filósofo húngaro concordou com Coutinho ao colocar em primeiro plano, os elementos novelísticos da literatura kafkiana. Para o filósofo, a novela “*A metamorfose* tinha uma grande influência na literatura recente e assinalava o contraste com a literatura subsequente” (COUTINHO, 2005, p. 211).

Em relação ao livro *O processo*, Lukács relatou ter maiores objeções, pois, para ele, este seria do gênero romance e não do novelístico. E ao falar novamente da obra de 1957, apontou que, as condições desfavoráveis em que o autor estava, acarretaram na conclusão da escrita de forma apressada. Não tendo tempo para demonstrar alguns pontos de vistas de maneira clara. Dessa forma, o que queria apontar, era que em Kafka havia uma tensão, que só poderia ser comparada com um exemplo literário da era moderna: a literatura de Jonathan Swift. Pois, na medida em que este tentou colocar um panorama “crítico-utópico do desenvolvimento global e da essência mais profunda da sociedade capitalista” (COUTINHO, 2005, p. 211), essa tendência, estaria presente na formulação kafkiana. Entretanto, levando em consideração o momento histórico de Kafka e de suas atividades literárias, este não logrou a síntese tão profunda e motivadamente pessimista como aquela de Swift. Para o filósofo, seria importante que o brasileiro refletisse sobre esse paralelismo entre os dois escritores. Também indicou que seria interessante levar em conta as tendências dos realistas explícitos daquele tempo, Elsa Morante, Jorge Semprun e William Styron. (COUTINHO, 2005, p. 211-212).

Após a essa última resposta de Lukács a Coutinho, as trocas de correspondências, mais uma vez, foram interrompidas. Dessa vez, a interrupção se deu pelo recrudescimento do golpe civil-militar com o Ato Institucional de nº 5 (AI-5), que suspendia o direito político de grupos e pessoas que fossem considerados subversivos. Em 1970, Konder e

⁷⁹ Segundo Coutinho, o filósofo romeno e grande conhecedor das obras de Lukács, Nicolas Tertulian, teria dito pessoalmente a ele em 1996 que essa correspondência é o único documento em que Lukács formulou uma autocrítica explícita ao *Realismo crítico hoje* de 1957. Ver mais em: COUTINHO, Carlos Nelson. Notas. In: _____. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. (p. 249-250).

Coutinho escreveram a Lukács relatando que as condições restritivas do governo brasileiro os levariam a interromper as correspondências. Anunciaram a Lukács que seu livro, *Conversando com Lukács* (1969), das entrevistas a Leo Kofler, Abendrot e Holtz, tinha sido publicado e que tinham interesse em continuar publicando suas obras no Brasil. Em resposta em fevereiro de 1970, Lukács mostrou compreender a situação pela qual passavam os brasileiros, no entanto, alegrava-se pelos esforços dos dois de publicar suas obras no Brasil (COUTINHO, 2005, p. 213).

Em síntese, as correspondências entre Coutinho e Lukács apresentavam a preocupação do brasileiro em se aprofundar na apropriação do marxismo como um todo. Elas constituem parte da história do debate marxista no Brasil em torno do método marxiano e da estética marxista. Desse modo, Lukács foi, dentro dos limites, um orientador de Coutinho. As primeiras indicações de Lukács foram incorporadas por ele e ficaram visíveis nas elaborações dos ensaios contidos em *Literatura e humanismo* de 1967, influenciando na mudança de posicionamento do brasileiro, principalmente, em relação à filosofia de Sartre, Goldmann e Della Volpe. Acabou por reformular seu ensaio de 1963 e, também, a criticar as abordagens filosóficas existencialistas sobre o fenômeno da *alienação*. Esse contato com Lukács também o levou a criticar a concepção estreita de realismo elaborada pelos zhdanovistas⁸⁰ e pelo alargamento desmedido da concepção de realismo partindo dos críticos Garaudy, Fischer e Goldmann. Os escritos de Coutinho demonstram que ele tinha em mente um projeto para analisar o realismo no século XX. Este seria grandioso, mas não foi concluído e acabou sendo registrado em seu “currículo mortis”, no qual se concentrava todos os outros ainda inacabados. No entanto, limitou-se a escrever apenas dois ensaios, um sobre Prost e outro sobre Kafka. Ensaios que também deixaram visíveis a absorção das indicações dadas por Lukács em sua última carta direcionada exclusivamente a Coutinho.

O ensaio especificamente sobre Kafka ainda será tratado por nós mais adiante. Porém, vale ressaltar, que de forma geral, a correspondência Coutinho-Lukács trouxe elementos que possibilitaram ao primeiro avançar em seu desenvolvimento filosófico e

⁸⁰ Para Coutinho, o zhdanovismo foi a corrente estética oficial da União Soviética, aplicada após 1930. Essa vertente interrompeu o processo revolucionário na literatura socialista, processo que teve início com Maximum Gorki (1868-1936), passando por Mikhail Cholókhov (1905-1984) e chegando a Alexander Soljenitzin (1918-2008). O zhdanovismo tentou preservar o movimento cultural que se estabelecia na União Soviética. No entanto, em relação à literatura, essa tentativa de conservação do conteúdo revolucionário, de modo genérico, levou a produção literária a uma estagnação e, até mesmo, a um retorno às bases literárias naturalistas. Os desenvolvimentos literários russo e soviético tem, cada um à sua maneira, peculiaridades próprias. Mesmo com o desenvolvimento do zhdanovismo como teoria estética oficial, a literatura soviética não é um campo homogêneo.

estético. As orientações de Lukács o levaram a ter um posicionamento crítico diante do existencialismo. Coutinho enxergou nessa corrente filosófica, as bases da vanguarda. E esse contato também proporcionou maior segurança para centrar sua análise em torno das novelas de Kafka e defender a sua produção como alheia ao movimento da vanguarda. Desse modo, esse ensaio não representou apenas o início de um projeto inacabado, mas, para além disso, o fechamento de um ciclo no desenvolvimento intelectual do brasileiro, que posteriormente a isso, abandonou a filosofia-estética para iniciar sua trajetória na filosofia-política.

3.3. Uma introdução crítica a *Realismo crítico hoje* de 1957

O polêmico livro de György Lukács, *Realismo crítico hoje*, de 1957, foi publicado no Brasil em 1969, com a introdução de Carlos Nelson Coutinho. Para os objetivos de nosso trabalho, torna-se importante analisar a introdução realizada por Coutinho, que é de julho de 1968, cinco meses depois do recebimento da carta de Lukács. Como demonstrado anteriormente, o filósofo esclareceu as condições em que estava para realizar esse breve trabalho sobre o realismo e a falta de tempo para elaborar mais acertadamente a diferença entre Franz Kafka e Thomas Mann.

É importante frisar que nessa introdução, o autor anunciou publicamente o seu projeto de analisar as produções literárias realistas do século XX, considerando Kafka e Marcel Proust dentro dessa concepção e utilizando o arcabouço teórico lukacsiano. Com esse projeto filosófico, conceituaria o realismo em literatura na modernidade estética e supriria a defasagem da estética marxista explorando o que Lukács não explorou em suas análises sobre as produções artísticas literárias desse século.

Lukács, em *Realismo crítico hoje*, vinculou Kafka ao movimento vanguardista da literatura, passando a ver em sua literatura a “expressão de um nada transcendente” (COUTINHO, 1969, p. 14). Também classificou o escritor como um alegorista e precursor da literatura de vanguarda. Entretanto, Coutinho deixou claro que antes de 1956, Lukács nunca tinha analisado as obras kafkianas. O escritor tcheco, mas que produzia em língua alemã, não aparece em suas contribuições para a história da literatura alemã, *Breve história da literatura alemã* de 1945. Somente neste trabalho tardio de 1957 o filósofo tratou substancialmente da literatura kafkiana e nesse primeiro contato com essas obras, nas palavras do brasileiro, “Lukács não foi muito feliz” (COUTINHO, 1969, p. 10).

O crítico defendeu que Kafka não poderia ser confundido com a “vanguarda anti-humanista” que capitularia diante da alienação. E seguindo o posicionamento dos ensaios da década de 1930, de Lukács, defendeu que a literatura que representaria tipicamente a as características da vanguarda era a literatura de James Joyce e não a de Kafka. Deste modo, o brasileiro passou a dar continuidade aos posicionamentos dos ensaios lukacsianos produzidos nos anos trinta. A literatura kafkiana se diferenciava das de vanguarda, pois o trabalho do escritor se constituía “fundamentalmente no humanismo vigoroso” (COUTINHO, 1969, p.12). Havendo em sua literatura a denúncia e a desmistificação da ideologia da “segurança”⁸¹ que o capitalismo, ilusoriamente, proporciona. Assim, Kafka desmistificaria o centro da “manipulação burguesa das consciências e sua conservação na alienação” (COUTINHO, 1969, p.15). Com esse elemento, Kafka atingiria um nível de universalização estética para denunciar os meios alienantes do capitalismo que se expressavam na organização “tecno-burocrática da sociedade” (Ibidem.).

A literatura kafkiana continha uma denúncia antecipada ao período nazista, mas também trazia uma denúncia aos elementos do capitalismo como um todo, às suas precárias formas e ao seu “caráter absurdo e anti-humano” (COUTINHO, 1969, p. 15). No entanto, os elementos peculiares de sua época não permitiram que o escritor chegasse a uma síntese romanesca de suas obras literárias. Por ter apenas uma “intuição” sem poder atingir uma visão global da vida burocratizada no capitalismo, Kafka não teria conseguido atingir uma consciência plena de todos os meandros dos fenômenos que se manifestavam na realidade. Por não ter elementos suficientes para formular um romance, foi apenas capaz de dar forma estética para essas “intuições” por meio da estrutura da novela. A estrutura do romance seria o “reflexo poético da totalidade do mundo na qual se explicita uma ação individual típica, requerendo assim a figuração da ‘totalidade dos objetos’ históricos-sociais” (COUTINHO, 1969, p. 14). Na novela, por sua vez, não seria necessário exigir a “figuração direta da totalidade de um mundo” (Ibidem). A novela representaria a “irrupção de um fato excepcional na vida de um indivíduo e, através disto,

⁸¹A ideologia da segurança, para Coutinho, seria uma manifestação do Estado capitalista como uma pseudo-garantia de bem-estar e tranquilidade para a classe trabalhadora. Mas o que ocorreria seria uma forma de garantia da segurança partindo não do Estado, mas do próprio indivíduo inserido nas formas de exploração do capital. A segurança partiria da aceitação das imposições colocadas pela forma de produção capitalista. Para Coutinho, a literatura kafkiana mostra a verdadeira e dupla face dessa ideologia ao mostrar que a segurança dos indivíduos não estaria garantida dentro do sistema burocrático de exploração, pelo contrário, estaria sempre em vista de ser rompida. Vamos mostrar isso mais adiante quando trabalharmos no ensaio sobre a literatura kafkiana.

explicita um conflito particular elevado à tipicidade” (Ibidem). A totalidade do mundo permanece no horizonte e é figurada por meio dos conflitos específicos expressos na novela (COUTINHO, 1969).

Defendendo que Kafka em sua literatura não expressaria a realidade de modo conceitual, o escritor teria formulado uma estética “*sui generis*”, com conteúdo e estilo próprios, de modo simbólico atingindo a universalidade. Desse modo, a literatura kafkiana não serviu de modelo para possíveis continuadores dessa proposta estética, pois Kafka viveu em um momento histórico peculiar, que serviu a ele de conteúdo e somente ele como escritor teria conseguido absorver esses fenômenos e transforma-lo em conteúdo para realizar a sua reposição de modo estético, encarnando um protesto contra a barbárie que o capitalismo impõe. Kafka, para melhor delinear as barbáries da realidade, realizou novelas fantásticas de modo que pertenciam ao realismo crítico fantástico, seguindo a escola de E.T.A. Hoffmann, Nikolai Gogol e Jonathan Swift (COUTINHO, 1969).

Dessa maneira, Coutinho não aproximou as obras kafkianas apenas de Swift, assim como Lukács chamou atenção em sua correspondência, mas o colocou como um continuador da herança de outros grandes realistas críticos fantásticos, que se utilizaram dessa técnica para intensificar em suas literaturas os processos da realidade ali refletidos. Os elementos fantásticos seriam evocados pelos escritores como uma técnica para “romper com a crosta da alienação fenomênica e penetrar na essência dos comportamentos reais” (COUTINHO, 1969, p. 14). O crítico o desconsiderou como escritor vanguardista e apontou as fragilidades da interpretação de Lukács em relação às obras do escritor, mas ainda permaneceu em concordância com Lukács ao considerar que o modelo de romances do realismo crítico para o século XX foi estabelecido pelas obras de Thomas Mann e não pelas as de Kafka. Tendo em vista que Mann teria capturado a os fenômenos da realidade na sua totalidade, permitindo-o atingir o nível máximo da universalidade para representar os “problemas históricos e humanos” de um determinado momento histórico do capitalismo por meio desse gênero literário. Assim, deveria ser tomado como um modelo para os romancistas que pretendiam atingir a universalidade das figurações dos problemas “suscitados pela nova fase do capitalismo, em seu estágio de capitalismo de consumo” (COUTINHO, 1969, p. 15).

Mann utilizou dos elementos vanguardistas para compor sua literatura, como o monólogo interior e o isolamento. Entretanto, essas técnicas seriam para evidenciar a essência da realidade humana. Defendeu que as várias técnicas e estilísticas criadas pela

vanguarda poderiam ser empregadas para a composição da literatura realista. A operação dessas novas técnicas corresponderia a uma “exigência de figurar de modo realista as novas realidades emergentes” (COUTINHO, 1969, p.17). Esse proveito por parte de Mann seguiria o que Lukács formulou sobre os gêneros estéticos, dos quais “toda grande obra de arte obedece e amplia, ao mesmo tempo, as leis estéticas de seu próprio gênero”⁸² (LUKÁCS, apud, COUTINHO, 1969, p. 17).

Dessa maneira, o crítico anunciou que acreditava ser possível fazer uma análise da literatura kafkiana com base nas formulações de gênero e formas literárias lukacsianas. Embora tenha colocado seus apontamentos críticos à interpretação de Lukács à literatura kafkiana, os elementos contidos nessa Introdução não passam de apontamentos que foram desenvolvidos em seu ensaio dedicado especificamente à obra desse escritor literário. As formulações sobre a literatura de Kafka fazem parte de um debate estético mais amplo que se vincula também em um debate filosófico e estético com Lukács e outros pensadores, um debate político-ideológico com a vanguarda literária e com a teoria estética zhdanovistas. Para compreendermos as bases subjacentes da defesa do brasileiro temos de voltar os olhos para a suas formulações anteriores, fazendo, assim, uma regressão temporal para entendermos a construção de suas trincheiras nas “batalhas das ideias”.

3.4. Uma regressão temporal: as trincheiras de *Literatura e humanismo de 1967*

De modo geral iremos expor o desenvolvimento das elaborações filosóficas e estéticas de Carlos N. Coutinho. Faremos uma regressão entre os anos de 1963 e 1967 a fim de mostrar no período anterior a elaboração de seu ensaio acerca da literatura kafkiana. Abordaremos sua concepção sobre o irracionalismo e existencialismo sobre a literatura de vanguarda e a constituição do romance. Esse caminho foi necessário para a realização de sua crítica para a qual a estética lukacsiana é de suma importância, e para o fechamento desse ciclo de trabalhos.

⁸² Ver mais em: LUKÁCS, Georg. 8. Problemas de la Mímesis. IV. El Mundo próprio de las obras de Arte. In _____. *Estética 1. La peculiaridad de lo estetico*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona-Mexico, D.F.: Ediciones Grijalbo S. A., 1966. V.2 *Problemas de la mimesis*. p.295-318

3.4.1 Filosofia e Estética subjacente à vanguarda

Entre os anos de 1963 e 1966, Carlos Nelson Coutinho se dedicou a estudar questões voltadas para a filosofia e estética. Os ensaios desse período foram reunidos em seu primeiro livro, *Literatura e humanismo* de 1967, sob a influência das orientações de György Lukács por meio epistolares, modificou e reescreveu alguns dos ensaios reunidos para essa publicação⁸³. Traçaremos apenas de modo geral as principais formulações que são substanciais para entender de forma mais aprofundada a sua crítica à literatura de Franz Kafka e seu debate estético com Lukács e outros pensadores. Apresentamos interesse nesses ensaios pelo motivo do brasileiro não compreender essa literatura como vanguardista, assim como formulação de Lukács em *Realismo crítico hoje* de 1957.

Nesses ensaios, não aparece somente a influência das orientações de Lukács por meios das cartas, contraditoriamente, também influências de suas formulações sobre a arte de vanguarda em *Realismo crítico hoje* e as formulações sobre o irracionalismo em seu livro *A destruição da razão*⁸⁴ de 1954. De modo geral, o crítico brasileiro buscou mostrar que a arte de vanguarda era a expressão da decadência ideológica da burguesia e que a filosofia que a subjaz é o irracionalismo e o existencialismo; procurou mostrar a origem e as consequências da visão de mundo formuladas pela filosofia irracionalista; buscou apontar quais problemas a filosofia existencialista pretendeu resolver, sendo ela mesma uma continuidade desdobrada da filosofia irracionalista.

Seguindo as formulações de Lukács em *A destruição da razão*, defendeu que a filosofia de vertente irracionalista era expressão da decadência ideológica da burguesia.

⁸³Nesse momento, por conta do espaço, não é possível tocar nas modificações específicas de cada ensaio publicado em *Literatura e humanismo* (1967), mas deixamos aqui a indicação, um tanto quanto genérica, do próprio Coutinho: “Dos ensaios aqui reunidos, dois são inéditos: “O realismo como categoria central da crítica marxista” e “Atualidade de Dostoiévski”. Um, “A trajetória de Sartre”, foi inteiramente reescrito, sofrendo alterações substanciais; a versão original apareceu na revista *Estudos Sociais* (nº 18, novembro de 1963). Os demais já tinham sido publicados, alguns com outros títulos, e são reproduzidos nesse livro com pequenas e não-substanciais alterações ou acréscimos. Eles apareceram pela primeira vez nos seguintes locais: “Humanismo e irracionalismo na cultura contemporânea”, in *Revista Civilização Brasileira* (nº 18, julho de 1966); “A herança estética de Platão e Aristóteles”, in *Jornal da Bahia* (de 20 de dezembro de 1964); “Graciliano Ramos”, in *Revista Civilização Brasileira* (nº 5-6, março de 1966); “Jorge Semprun e o realismo hoje”, *Ibidem* (nº 9-10 novembro de 1966); “Problema da literatura soviética”, in *Ângulos* (nº 18, 1965-1966). COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo*. 1º ed. São Paulo: Paz e Terra, 1967. p. 6.

⁸⁴É necessário apontar que Coutinho teve acesso a essa obra apenas nas línguas italiana e espanhola. Esse livro de Lukács, desde de sua primeira edição de 1954 até o ano de 2020, nunca tinha recebido uma tradução para o português. Somente em 2020 o Instituto Lukács do Brasil publicou a primeira edição dessa obra, traduzida diretamente do alemão para o português. Coutinho expôs a Lukács na carta de setembro de 1967 que, caso a *A destruição da razão* não tivesse edição em português, ele mesmo iria se encarregar de uma tradução e propor a editora *Civilização Brasileira* a publicação em dois volumes, como a edição francesa (COUTINHO, 2005).

A tendência decadente dos ideais burgueses seria um contraponto frente ao surgimento da organização da classe trabalhadora. Desse modo, de um lado, a burguesia passa a ter um posicionamento conservador diante da realidade, que levou a posicionamentos apologéticos e a aceitação acrítica da realidade capitalista; por outro, formulam-se uma crítica irracionalista aos avanços da modernidade, uma reação ao capitalismo por meio do romantismo aristocrático (COUTINHO, 1967). Assim, a ideologia humanista que constituía os ideais burgueses “tornam-se cada vez mais uma vulgar caricatura” (Ibidem, 1967, p. 18-19).

Essa filosofia foi também um produto da crise filosófica alemã. Após 1832, os filósofos alemães passaram a travar uma batalha contra a razão dialética formulada por G. W. F. Hegel, mostrando que Soren Kierkegaard, ao formular sua crítica à filosofia hegeliana, voltou-se a uma posição individualista, supervalorizando o papel do “sentimento e da emoção”, negando o ser humano como “elemento e parcela constituinte da totalidade histórica” (COUTINHO, 1967, p. 45). Com essas formulações filosóficas, Kierkegaard não teria superado o momento da alienação, mas a eternizou em uma totalidade fechada. A crítica à alienação que aparece na filosofia irracionalista colocaria esse fenômeno como eterno, afirmando por meio da filosofia que o indivíduo está condenado a viver em um “pequeno mundo”, onde não existem perspectivas, pois o movimento da história apareceria como irracional. Assim, a alienação tomaria a vida humana de forma substancial, sobrando ao indivíduo apenas a alternativa da solidão que causaria seu encasulamento (COUTINHO, 1967).

A filosofia da vida formulada por Kierkegaard influenciou outros filósofos como Friedrich Nietzsche, Wilhelm Dilthey, Martin Heidegger e Albert Camus. Esse desenvolvimento filosófico irracionalista desaguou no existencialismo alemão que, por sua vez, influenciou o existencialismo francês. Este apareceu como um desdobramento da filosofia irracionalista. A filosofia existencialista faz uma crítica à burguesia, ao sistema capitalista e à alienação, no entanto, as mazelas produzidas por esse sistema são tomadas como essência eterna do ser humano, retirando a possibilidade de se alterarem no processo histórico. As possíveis revoltas contra essa realidade são postas como inefetivas, sobrando, apenas, a angústia e a solidão como alternativas. O existencialismo também faria uma cisão entre o mundo privado e o mundo público, considerando o primeiro como uma esfera autêntica, e o segundo como o da alienação tendo como estatuto ontológico a reificação e de maneira fetichizada o ser humano estaria no mundo. Desse modo, essa filosofia transformou a história em fetiche e a esfera social em um

lugar que anula a existência autêntica do indivíduo. Assim, a filosofia existencialista ultrapassou o campo filosófico, transformando-se em uma visão de mundo [*Weltanschauung*] e tornando-se efetiva no campo da arte como a “visão subjacente às tendências ‘vanguardistas’ em suas várias manifestações” (COUTINHO, 1967, p. 39).

Como movimento artístico, o romantismo já trazia as primeiras formas de manifestação irracionalista na arte. Esse movimento teria como fundamento estético um desdobramento da filosofia platônica. Platão considerou a arte uma manifestação da desordem, do tumulto e da perturbação do espírito, ou seja, uma manifestação puramente subjetiva. Em contraponto, o realismo seguiria a escola clássica de Aristóteles, que considerou a arte como reflexo e expressão do conhecimento da realidade e Kafka, sendo considerado como realista, também teria seguido as propostas filosóficas e estéticas aristotélicas. Com isso, a estética platônica fundamentou o movimento romântico e o existencialismo a vanguarda, que ao tratar como eterno e imutáveis seus temas, seguiu os elementos fundantes da filosofia irracionalista, perdendo uma visão transitória, ou seja, histórica da realidade e da vida humana. Assim, em literatura, haveria uma diluição da estrutura do romance em sua generalização antiartística. Por meio de um “experimentalismo técnico-formal”, atingiriam apenas a alegoria artística (COUTINHO, 1967).

Trazendo uma visão pessimista da realidade, essa visão transformaria o mundo em uma “natureza morta”, ao representar a realidade, o dinamismo interno que a constitui seria perdido, impossibilitando a abertura para a *praxis* livre e criadora. Esse modo de criação artística realiza uma universalização alegórica, que transforma o momento presente em ideias e destinos abstratos do ser humano. Assim, os temas da solidão e da falta de perspectiva aparecem de maneira fetichizada, sem fundamentação causal e histórica, deixando prevalente a submissão do sujeito ao destino e à aceitação do mundo que se apresenta (COUTINHO, 1967).

O crítico apontou que a literatura de vanguarda seria incapaz de apreender a realidade humana na sua “totalidade concreta e imanente” (COUTINHO, 1967, p. 35), pois os artistas desse movimento não compreenderiam o ser humano como uma unidade de “sujeito-objeto” e nem como sujeitos da “*praxis* criadora” (Ibidem). Sem essa visão seria impossível atingir uma produção realista. A vanguarda só expressaria os “fragmentos da novidade, tornados fetiches isolados da totalidade (como a angústia e a nova solidão), ou a travestir de novo certos conteúdos velhos e gastos” (Ibidem). Enxergando nas realizações artísticas estabelecidas pela vanguarda e pelo realismo uma

forma de embate ideológico, uma maneira da manifestação das contradições estabelecidas pela sociedade capitalista. Esse embate mostraria os problemas centrais da elaboração artística e literária de uma determinada época. Sendo a primeira uma representante da visão de mundo irracionalista, cujo principal representante na literatura seria James Joyce; a segunda representaria, por meio da forma romance, os ideais humanistas, tendo como seus principais representantes Honoré d’Balzac, Stendhal e Thomas Mann. Os escritores realistas, por meio de suas obras, denunciaram e opuseram-se ao estado de alienação do ser humano diante da realidade e essa mesma denúncia também apareceu na literatura kafkiana sob a forma da novela fantástica (COUTINHO, 1967).

3.4.2 Realismo: critério de valor decisivo para a crítica marxista à obra de arte

No ensaio “O realismo como categoria central da crítica marxista” de 1966, Carlos Nelson Coutinho defendeu que a categoria de realismo era necessária para uma crítica marxista da arte. Por meio da verificação do realismo, seria possível valorar esteticamente uma obra de arte. Nesse ensaio, mostrou as bases categoriais para considerar uma obra autenticamente realista. Defendendo de maneira breve que as formulações fantásticas na literatura poderiam atingir o nível de realismo, e assim colocou Kafka ao lado dos escritores ETA Hoffmann e Nikolai Gogol, que formularam uma literatura fantástico-realista. Esse estudo tem reflexos significativos em sua análise crítica da literatura kafkiana de 1972, pois, neste último, desenvolveu e buscou mostrar, por meio do conteúdo e da forma, a relação de Franz Kafka com o realismo.

Também trouxe apontamentos críticos sobre as tendências subjetivas nas obras de arte, as quais o sujeito criador deixa transparecer sua posição individual e singular diante da realidade em suas obras, contrariando a proposta da obra arte, que seria a de atingir a universalização da visão de mundo dos receptores e **não se** estreitar em uma visão particularista individual. Essa crítica vai de encontro à formulação de György Lukács de 1957 ao criticar as vanguardas. Essas formulação iniciais darão as bases para defender que na obra kafkiana não há elementos subjetivistas, mas sim um tratamento estético que comporta o conteúdo histórico objetivo. Em suas novelas realistas, ele atingiria e expressaria uma visão universalista do real, fazendo uma oposição às condições de alienação impostas pela realidade histórica em que viveu. Lukács, ao comparar Kafka a Thomas Mann, observou no primeiro essa tendência, disposta a representar a própria vida de seu autor, angústias e seu “medo pânico” particulares, elementos que o transformariam

em um vanguardista. Esse posicionamento de Lukács é contrário ao de Coutinho, que viu nas novelas kafkianas elementos que dizem respeito ao realismo (LUKÁCS, 1969).

Os fundamentos desse ensaio estão nitidamente vinculados às formulações maduras de Lukács sobre a obra de arte, principalmente as contidas na *Estética I*. Mas também segue as contribuições esparsas de Karl Marx e Friedrich Engels⁸⁵ sobre a arte e a literatura para fundamentar a afirmação de Engels sobre o “triunfo do realismo”⁸⁶. Com isso, entrou no debate com as vertentes sociológicas, psicológicas e linguísticas da crítica de arte. Esse primeiro estudo possibilitou o brasileiro a realizar uma crítica estética marxista à literatura kafkiana mais consistente para seguir na contramão das vertentes que criticou e analisando esse escritor. Tal formulação resultou-se da incorporação crítica das orientações recebidas de Lukács em suas trocas de correspondências, como já analisado acima.

O realismo passou a ser o critério de valor estético central para a realização de uma crítica marxista. Essa categoria seria apenas o preceito crítico e não o fundamento para a elaboração e fundamentação formal de uma *praxis* estética. O realismo deixou de ser, portanto, uma mera escola literária. Mostrando que a busca do realismo na obra de arte exige o aprofundamento do exame das “determinações que formam em conjunto a peculiaridade do reflexo estético” e que “torna-se evidente a fundamentação metodológica da crítica marxista: ela implicaria, como necessária infraestrutura, um inteiro sistema de categorias estético-filosóficas” (COUTINHO, 1967, p. 106). Ou seja, uma análise marxista deveria integrar o método do materialismo dialético ao materialismo histórico para mostrar as legalidades específicas do sistema categorial que são peculiares à obra de arte, revelando o caráter histórico-social inerente à obra e às realizações concretas de suas leis estéticas. Somente com essa unidade metodológica se tornaria

⁸⁵Marx e Engels, como sabemos, não sistematizaram uma filosofia estética. Suas formulações sobre arte e literatura estão espalhadas em meio a suas obras e também em discussões epistolares. György Lukács, na década de 1930, escreveu ensaios tratando das posições desses autores sobre a arte, frisando a crítica de ambos sobre as tendências idealistas na literatura e a valorização da apreciação realista nas obras literárias, das quais tomam o exemplo as criações shakespearianas e balzaquianas. Também segue a elaboração de Engels sobre o “triunfo do realismo”, tendo como fundamento a literatura de Balzac. Ver mais em: LUKÁCS, György. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Tradução de Nélio Schneider. 1ª edição. São Paulo: Boitempo, 2016. (p. 262).

⁸⁶Friedrich Engels, em sua carta de abril de 1888 para Margaret Harkenss, fez a seguinte afirmação: “Que Balzac tenha sido obrigado a ir contra suas próprias simpatias de classe e preconceitos políticos, que tenha visto a necessidade da queda dos seus nobres favoritos, e que os tenha descrito como pessoas que não mereciam melhor sorte; e que tenha visto os verdadeiros homens do futuro no púnico lugar onde então eles só podiam ser encontrados – isto é o que considero um dos maiores triunfos do realismo, e uma das maiores características do velho Balzac”. RUY, José Carlos. *Engels sobre Balzac: conservador, mas realista*. Site Vermelho. 2019. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/engels-sobre-balzac-conservador-mas-realista/>> Acesso em 25/06/2021.

possível que a crítica marxista da arte mostrasse um aprofundamento filosófico e estético sem reduzir ou maximizar os critérios realistas e assim não cair na crítica sociológica, psicológico-social e estilística da obra de arte. Essas vertentes criticadas pelo pensador brasileiro foram realizadas e defendidas por Plekhanov, Leon Trotsky, Lucien Goldmann, Della Volpe, Roger Garaudy e Ernest Fischer⁸⁷. O ensaio sobre a literatura kafkiana de 1972, que analisaremos mais adiante, mostra que Coutinho buscou realizar uma análise baseada na unidade metodológica marxista, apontando a relação dessa literatura com o momento histórico e as formas de articulação desse conteúdo próprio à produção de Kafka.

O realismo foi colocado como um critério para fazer uma análise valorativa. Para uma obra de arte ser considerada autêntica, ela deveria passar por alguns preceitos básicos que eram específicos da forma do reflexo artístico e que deveriam ser respeitados no momento da crítica. O realismo e a autenticidade dependiam da condição em que se “manifesta em sua conformação singular a totalidade das determinações do reflexo estético da realidade objetiva” (COUTINHO, 1967, p. 107). Entretanto, seguindo as teses de Lukács em sua *Estética I*, Coutinho defendeu que não bastava apenas verificar esse elemento, mas também ter como fato que a obra de arte e a ciência refletiam a mesma realidade objetiva. Os reflexos artísticos e os científicos se tornariam autênticos “quando oferecem um conhecimento verdadeiro das relações humanas essenciais e significativas” (Ibidem). Dessa forma, não se tem uma hierarquização entre os reflexos estético e o

⁸⁷ Indicamos os principais críticos que Coutinho apontou em seu ensaio “O realismo como categoria central da crítica marxista” (1966), em seu livro *Literatura e humanismo* (1967). Ele apresentou as limitações e as parcialidades metodológicas desses autores em relação ao marxismo. Essa parcialidade consistiria em reduzir o marxismo apenas ao materialismo histórico, sem levar em consideração o materialismo dialético. Essa unilateralidade, principalmente em Plekhanov, levava a uma análise artística que reduzia a obra de arte apenas à sua gênese social, limitando-a à sua “natureza histórico-social e classista do fenômeno artístico” (COUTINHO, 1967, p. 98). Para Goldmann, segundo Coutinho, a obra de arte não seria um reflexo específico da realidade, mas sim a expressão da visão de um mundo individual condicionada socialmente, assim, de forma mais dialética, estabelece uma relação entre a obra de arte singular e a consciência de classe que ela expressa, mas seu método de análise valorizaria mais o materialismo histórico. Tanto Goldmann quanto Plekhanov reduzem, cada um a seu modo, a obra de arte à sua gênese histórico social. Trotsky teria percebido que a obra de arte teria que ser analisada por meio de suas leis imanentes, entretanto, não apontou quais leis seriam essas. Della Volpe se propôs a formular um sistema estético que continha a proposta de sintetizar o materialismo histórico com as concepções do neopositivismo da linguagem. Desse modo, a análise da obra de arte teria como ponto de partida a técnica de linguagem, buscando identificar a “identidade de pensamento e linguagem” (Ibidem, p. 103). Coutinho também teceu críticas à estética stalinista, aos zhdanovistas, que estabeleceram uma institucionalização da obra de arte, vinculando sua elaboração como meio panfletário-propagandístico, estreitando seu conteúdo realista (COUTINHO, 1967). Os críticos Garaudy e Fischer trouxeram elementos diferentes, ambos levavam a sério o critério realista. No entanto, ampliavam, exacerbadamente, os preceitos que determinavam a autenticidade de uma obra de arte realista, fazendo com que se perdesse a rigorosidade da análise, considerando obras de arte antirrealistas (vanguarda) como realistas (COUTINHO, 1967). Como podemos perceber, essas críticas levavam em consideração as orientações de Lukács em suas primeiras trocas de correspondências em 1963.

científico. Mas, apesar de ambos refletirem a mesma realidade comum, internamente essas formas de reflexos carregam elementos que os diferenciam em suas formulações e exposições. Desse modo, preocupou-se em diferenciar os caminhos da ciência e da arte. Mostrando que a cientificidade é atingida com a forma de reflexo desantropomorfizadora⁸⁸, ou seja, busca transcrever por meio de conceitos o *em si* da realidade objetiva. A arte, diferentemente daquela, busca a forma de reflexo antropomorfizadora da realidade, ou seja, “reflete certamente o *em si* objetivo, mas tão somente na medida em que ele se refere ao homem, ao seu destino concreto, tão somente na medida em que ele aparece como ‘mundo próprio’ dos homens” (Ibidem). Essas foram as interioridades que o pensador diferenciou entre os reflexos. Na ciência, “todas as relações reais aparecem sob uma forma conceitual, abstratamente racional”, no entanto, a arte, sendo antropomorfizadora, nela as relações “aparecem através de uma representação sensível, imediatamente evocadora” (Ibidem).

Para poder mostrar as formas no meio da peculiaridade do reflexo artístico, o crítico esclareceu que as categorias básicas da realidade eram: “o singular, o particular e o universal”⁸⁹. O reflexo estético era elaborado por meio da particularidade da realidade, ou seja, por meio dessa categoria que se superaria as singularidades e possibilitaria atingir a universalidade. Assim, a arte colocaria a realidade de maneira “imediate e sensível, a unidade entre fenômeno e essência, ou seja, um fenômeno (singularidade) inteiramente penetrado pela essência (universalidade) e apto a expressá-la evocadoramente sem necessidade de mediações conceituais” (COUTINHO, 1967, p. 108). No campo do reflexo científico, dá-se o oposto, com seu caráter desantropomorfizador, atinge-se “conceitualmente à essência”, assim “a ciência se orienta sempre no sentido de fixar a universalidade ou de, mediante essa universalidade, determinar a singularidade,

⁸⁸ As categorias de desantropomorfização e antropomorfização eram trabalhadas por Lukács em sua *Estética 1: a peculiaridade do estético*. Ao diferenciar a ciência da arte, Lukács se utilizava dessas categorias. A ciência, ao tratar o objeto como um ser-aí, tratando-o como um universal plasmado no conceito, realizava uma desantropomorfização do objeto, ou seja, mostrava-o como ele era em sua imanência, com seu movimento próprio que independe da consciência dos sujeitos. A arte, por sua vez, antropomorfizava o objeto da realidade, tomando a particularidade da realidade objetiva, esse objeto era enriquecido com os elementos que foram constitutivos do ser humano para poder atingir o universal. Ver mais em: LUKÁCS, Georg. *Estética 1 – La peculiaridad de lo Estético*. Tradução castelhana de Manuel Sacristán. Barcelona-México, D.F.: Ediciones Grijalbo, 1966. (Em 4 volumes.)

⁸⁹ O trio categorial “singular, particular e universal” teve grande importância nas formulações de Lukács. O estudo e o aprofundamento dessas categorias o permitirá fundamentar em sua *Estética 1* a identificação do simbolismo. Essas categorias eram fundamentais para determinar se uma obra de arte era simbólica ou alegórica, ou seja, ver o nível de realismo para ser considerada uma autêntica obra de arte. Ver mais em: LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista – Sobre a categoria da particularidade*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (p. 298).

aparecendo a particularidade como um simples campo — superado — de mediações” (Ibidem). A obra de arte, por sua vez, teria como objetivo referenciar a centralidade do ser humano e a função de colocá-lo em contato com as experiências humanas vivas do cotidiano vigente. Essa formulação aparece de modo indireto em 1972, quando o crítico trabalhou como Kafka mimetizou os fenômenos singulares de seu momento histórico particular para atingir o nível mais alto de universalização por meio da forma novela.

Entretanto, nem todo o reflexo estético da realidade objetiva garante a condição de realismo para as produções com essa finalidade. A obra de arte, mesmo evocando a realidade de modo imediato, sem a mediação conceitual como na ciência, vai para além do pensamento cotidiano, superando o acidental, a transitoriedade, a superficialidade, a imediaticidade e, com isso, figurando a “essência da realidade que se esconde por trás de uma enganosa e fetichizada pseudo-concreticidade” (COUTINHO, 1967, p. 109). Na obra artística, por causa de seu princípio antropomorfizador, a essência da realidade objetiva aparece “retraduzida em destinos humanos típicos. Ou, insistindo, a essência deve encontrar, para sua expressão artística, uma nova imediaticidade, um novo fenômeno que não mais a esconda ou deforme [...], mas que a manifeste de um modo evidente e sensível” (Ibidem). Com isso, indicou que a arte, para ser efetiva, deveria constituir uma “segunda imediaticidade”, que estabelece um contato mais enriquecido e global com a realidade, que seria uma forma concreta do reflexo estético de constituir seu caráter sensível da realidade (COUTINHO, 1967). Coutinho vai seguir essas preposições para mostrar em Kafka os elementos que constituem a segunda imediaticidade em sua literatura e que estão relacionados com os fenômenos singulares do desenvolvimento capitalista do Império Austro-Húngaro.

Mesmo uma obra fantástica poderia atingir o nível autenticamente realista, contanto que expressasse as situações e os destinos típicos da humanidade, encarnando as possibilidades existentes na própria realidade. Assim, uma obra de arte não é considerada realista por apenas ser fiel a realidade empírica e representa-la de modo descritivo, mas sim por refletir uma realidade concreta em sua dinamicidade. Entretanto, não se esqueceu de alertar que as exigências de concretude numa obra, mesmo que fantástica, implicavam em historicização. Os temas da obra que se propunham realistas deveriam ser situados historicamente e trazerem em sua manifestação o *hic et nunc* [aqui e agora] do seu momento histórico, mostrando o desenvolvimento e as consequências sociais e históricas nessas manifestações (COUTINHO, 1967). Nesse sentido analisou a obra kafkiana desse modo, tal como a defendeu em 1966, mostrou ainda que os elementos

fantásticos em Kafka eram condizentes com seu período histórico, dando relevo aos fenômenos mais absurdos desse período.

A obra de arte encontra uma dimensão realista quando consegue: primeiro, superando o naturalismo indo além da mera descrição da superficialidade da realidade e, segundo, superando o formalismo que a impedia de atingir o universal por meio do particular. Para se obter essa “segunda imediaticidade”, defendida primeiramente por Lukács, a obra deveria estar em um movimento que envolvesse indissolivelmente o conteúdo e a forma. O trabalho artístico exige uma maior concentração ao conteúdo, que será o núcleo real da obra. O ofício do criador, que precede à criação artística, diz respeito ao conteúdo que compõe a obra. Esse conteúdo não pode ser apenas uma ideia vaga da realidade, sentimentos abstratos ou fragmentos brutos dispersos, mas elemento composto por uma realidade concreta, mostrando, em si, uma possível generalização relevante ao gênero humano. A possibilidade estética de fazer a fusão entre a essência e o fenômeno, o universal e o singular, conteúdo e forma, não surgem apenas na conclusão das obras com a forma artística elaborada, mas já está “implícita na recepção da realidade pelo criador artístico” (COUTINHO, 1967, p. 111). Para o brasileiro essa recepção do conteúdo foi atingida por Kafka, mostrando que o conteúdo na sua literatura é condizente com uma realidade concreta e relevante ao gênero humano, que permitiu ao escritor tcheco generalizar sua obra por meio da relação dialética entre a forma e o conteúdo.

A forma, na composição artística, é determinada pelo conteúdo, desse modo, é “forma concreta de um conteúdo concreto” (COUTINHO, 1967 p. 111). A forma tendo a função de expressar um conteúdo não pode existir independente dele. A obra de arte só se tornaria um “mundo próprio”, um autêntico reflexo estético da realidade objetiva, depois da descoberta de uma conformação artística apropriada para expressar o que lhe subjaz. O processo de formatação estética tem como função criar um “meio homogêneo” específico para cada obra singular; é nesse meio homogêneo (sensível, linguístico, auditivo e visual) que o artista irá “concentrar todas as determinações do conteúdo” (Ibidem). Por meio da forma, para além da homogeneização do conteúdo, é possível atingir a universalidade, ou seja, generalizar e condensar o conteúdo da realidade na forma artística. A forma para atingir a universalidade é realizada esteticamente por meio de gêneros específicos da arte e da literatura, que refletem determinações universais da história humana através de um ponto de vista universal (COUTINHO, 1967). Esse posicionamento repercute na sua análise sobre a literatura de Kafka, pois mostrou que o escritor também viu a necessidade de utilizar a forma novelística para seu conteúdo, pois

seria a que melhor atenderia as necessidades de figuração da universalização da especificidade do conteúdo presente.

A unidade entre forma e conteúdo teria de ser necessariamente orgânica para conformação da arte. A separação da conversão recíproca entre forma e conteúdo levaria a obra de arte a perder a sua autenticidade realista, transformando-a em uma superficialidade naturalista, descritiva de abstrações formais, carente de conteúdo. Para o brasileiro, as leis formais da arte, ou seja, “as leis do gênero artístico ou literário” (COUTINHO, 1967, p. 112), só teriam validade quando figurassem o movimento da realidade objetiva. A tentativa de “coagular as leis”, transformando-as em “fetiches abstratamente universais e apriorísticos, conduz a uma deformação da realidade representada” (Ibidem). Entretanto, o desconhecimento e total descarte dessas leis leva o conteúdo a fragmentar-se e o torna acidental e não-necessário. Mesmo tendo uma reciprocidade entre a forma e conteúdo na obra de arte, ainda assim o conteúdo tinha a característica de ser o momento predominante nessa relação, ou como Hegel⁹⁰ coloca, nessa conversão de conteúdo em forma e forma em conteúdo (COUTINHO, 1967).

A arte, como produção humana, tem uma diversidade de gêneros com leis internas próprias, que deveriam ser respeitadas pelo artista. Entretanto, esses gêneros não são estáticos, sofrem a ação do tempo e do espaço. A esfera estética contém o pluralismo que é decorrente da realidade que se amplia e que é inesgotavelmente composta pelas modificações históricas. Os fatos vitais da realidade poderiam ser diversamente figurados por meio dos diferentes pontos de vista. O respeito às leis formais da obra de arte e dos gêneros literários, por parte do artista, seria uma maneira de honrar a realidade da qual estava se propondo a conhecer e figurar por meio da estética. Respeitar a realidade seria

⁹⁰ Como G. W. F. Hegel colocou no parágrafo 133 da “*Enciclopédia das ciências filosóficas: em compendio (1930)*”: “O [ser] fora-um-do-outro do mudo do fenômeno é totalidade, e está contido inteiramente em sua *relação-para-consigo-mesmo*. Assim, a relação do fenômeno para consigo está completamente determinada; tem nela mesma a *forma*; e, porque está nesta identidade como consistência essencial. A forma é, assim, *conteúdo*, e, segundo sua determinidade desenvolvida, é a *lei* do fenômeno. É na *forma*, enquanto *não-refletida-sobre-si*, que recai o negativo do fenômeno, o não-autônomo e o mutável – é a *forma exterior*, indiferente.

Quando há oposição entre a forma e o conteúdo, é essencial sustentar que o conteúdo não é carente-de-forma, mas que tanto tem a *forma nele mesmo*, como a forma lhe é *algo exterior*. Dá-se a duplicação da forma, que uma vez, como refletida-sobre-si, é o conteúdo; e outra vez, como não-refletida sobre si, é a existência exterior, indiferente ao conteúdo. *Em si* está aqui presente a relação absoluta do conteúdo e da forma, a saber, o mudar deles um no outro, de modo que o *conteúdo* não é senão o *mudar da forma* em conteúdo, e a forma não é senão o *mudar do conteúdo* em forma. Esse mudar é uma das determinações mais importantes. Mas, *posto*, ele só o é na *relação absoluta*”. Ver mais em: HEGEL, G. W. F. *Segunda parte da lógica: a doutrina da essência*. In: _____. *Enciclopédia das ciências filosóficas: em compendio (1930)* – Volume I: a ciência da lógica. Tradução de Paulo Meneses. 3ª Edição. São Paulo: Edições Loyola, 2012 (p.253).

compreender a sua autonomia na relação com a consciência, acatando suas modificações, sua infinita variedade e sua tendência em produzir constantes novidades qualitativamente diversas. Deste modo, ao vincular essas novas qualidades à peculiaridade do reflexo estético, a obra criaria um “mundo próprio” como consequência do movimento da realidade que produz novidades qualitativas, fundando na esfera estética um pluralismo, ou seja, suas divisões em gêneros, artes particulares e obras singulares. Com isso, a arte atingiria a sua função de reproduzir as qualidades novas da realidade em situações e destinos tipicamente humanos. As leis dos gêneros artísticos e literários deveriam ser obedecidas em função do reflexo da realidade objetiva, mostrando os destinos humanos em sua tipicidade. Assim, a arte, seguindo essa tendência da realidade, também ampliaria as leis próprias de cada gênero que expressasse esse conteúdo, ou seja, o gênero ficava reatualizado com novas características determinadas historicamente (COUTINHO, 1967). Como mostraremos, o momento em que Kafka escreveu suas obras determinou a impossibilidade de Kafka adotar a forma do romance, uma vez que no seu momento histórico foi a novela que melhor atendeu as novidades dos fenômenos singulares do capitalismo monopolista para a reposição estética.

O crítico mostrou que o compromisso do artista está vinculado estritamente com o conteúdo que vai ser repostado artisticamente e não com coisas externas a ela. Entretanto, a arte realista tomaria partido frente a realidade, esse partido está relacionado ao gênero humano. O humanismo está presente implicitamente nos reflexos estéticos da realidade. O caráter antropomorfizador da arte, que ao colocar o mundo e o destino do gênero humano como conteúdos próprios da arte, realiza implicitamente esse humanismo, que se concretiza na arte por meio da tomada de posição frente à realidade que ela representa, tornando-se essencialmente partidária do gênero humano (COUTINHO, 1967). Para o brasileiro, Kafka manteve essa preocupação estrita, fazendo com que os destinos humanos de sua época fossem representados e, como consequência, transformando sua literatura em uma obra humanista. A tarefa da arte é de elevar o ser humano acima do nível da realidade cotidiana, efetivando um enriquecimento desses indivíduos, para que, após a experiência estética, voltem para a vida cotidiana, na qual habitam as finalidades práticas imediatas da vida, atividades que não se alteram, que não seriam afetadas por meio da obra de arte, mas sim a relação e o comportamento do indivíduo receptor frente ao mundo e as suas relações diante da vida social se transformariam. Com isso, a arte tomaria uma posição humanista na “medida que combate e denuncia, com os meios que lhe é próprio, todas as formas de fragmentação, de limitação e de alienação da *práxis*

criadoras do homem” (COTUINHO, 1967, p. 115). A desfetichização da realidade por meio da obra de arte combate a *alienação*, esses eram os elementos próprios da essência do reflexo estético (COUTINHO, 1967).

A arte dissolve a “coisificação” das relações recíprocas entre os seres humanos que vivem em sociedade o reflexo artístico transforma as transcendencialidades em formas imanentemente mundanas. No entanto, também figura a totalidade intensiva da realidade, revelando o núcleo da vida que está encoberto pela pseudo-concretude fetichizada. Portanto, “indica uma tendência essencial da vida humana: a luta (ainda que trágico ou cômica) que os homens conduzem contra as formas de alienação vigentes” (COUTINHO, 1967, p. 116). Seguindo esse ponto, o crítico defendeu que Kafka em sua literatura emergiu o conteúdo reificado e fetichizado da realidade, e com isso desfetichiza a superfície alienada da realidade, mostrando o caráter trágico do sujeito que luta individualmente contra as amarras que a realidade capitalista lhe impõe. Sob a influência de Lukács, defendeu que a arte continha uma tendência de desfetichizar a realidade e a vida cotidiana por meio de suas formas, com essa base também refletiu que a literatura kafkiana exerceu esse papel. Então, a arte se apresentaria de modo formal como uma crítica imediata da vida, revelando o núcleo humano que entrava em contraste com a superficialidade de seu invólucro. Deste modo, o artista compromissado em representar esteticamente a realidade seria levado a se opor à fragmentação do homem, ao caráter fetichista da alienação e ao sistema que a produzia, pois ele era obrigado a dar forma às tendências que fragmentavam o ser humano e que o fazem perder o seu núcleo, no entanto, buscando também apontar para as possibilidades da reintegração de suas partes para a retomada do núcleo humano (COUTINHO, 1967).

Os dois momentos de um mesmo processo desalienador se encontravam na arte. Isso consistiria na descoberta do núcleo humano e na crítica da vida fetichizada. A obra de arte realista conseguiria demonstrar que a sociedade era uma unidade de contradições e o seu sistema como forma organizativa da produção e reprodução da vida sendo transitório. Em contraponto ao naturalismo, que apenas descreve a casca fetichizada, o realismo não apenas observava, mas participava do movimento objetivo tomando posição frente à realidade objetiva que a refletia filiando-se ao humanismo, que apontava às possibilidades da manutenção da unidade humana e de seu mundo, desse modo, colocando-se contra as tendências da alienação que dilacerava o núcleo humano, o realismo artístico toma posição contra a alienação indicando como esse fenômeno “deforma e limita as melhores aspirações do homem, impedindo que ele se realize

plenamente como *homem total*” (COUTINHO, 1967, p. 117). A obra de arte cria um mundo adequado ao ser humano, um mundo onde é possível reencontrar a sua grandeza e sua autonomia. Kafka seguindo essa tendência, figurou em sua obra literária a preocupação com a degradação do núcleo humano. Ao figurar os limites do mundo burocrático, mostrou sua inadequação e a impossibilidade de se ter uma vida digna, essa figuração de Kafka aponta para a manutenção da unidade humana com o mundo.

O crítico apontou que para o entendimento correto do “*pathos* humanista do realismo”, ter-se-ia que verificar dois problemas básicos do reflexo estético: primeiro, o caráter de reflexo da realidade objetiva; segundo, a universalidade atingida pelo sujeito criador das obras significativas. A arte não pode cair no sociologismo, que apenas serviria para expressar a “visão de uma classe”, estreitando o conceito de partidarismo e a qual “a posição do artista seria imediatamente determinada pelos seus *particulares* — unilaterais — interesses de classe” (COUTINHO, 1967, p. 120-121). Desse modo, o “triumfo do realismo” ganhou uma segunda conotação, que expressaria uma ampliação no modo de ver a realidade, resultando em uma universalização da visão de mundo do criador da obra de arte, que superaria a dimensão particular. A visão singular pessoal geralmente são marcadas pelas mediações arbitrárias, preconceituosas e os interesses individuais expressas no desenvolvimento da obra. Esses fatores impediam o acesso para uma ênfase ampla da realidade objetiva, que resultaria em uma posição subjetiva que deformaria a realidade. Assim, quando a arte expressa apenas a subjetividade individual de seu criador, ela está condenada a não “evocar” para os seres humanos a realidade comum e objetiva de maneira universal. O modo de visão de mundo do sujeito criador deveria se converter em uma abordagem universal, “num ponto de vista próprio de todo gênero humano” (Ibidem). Tendo isso em vista também mostrou que Kafka não deixou sua posição individual, subjetiva, permear suas principais obras, pontuando que as suas criações literárias atingiram um nível alto de universalização, responsável por atingir o ponto que ela possa ser “repetida e revivida” pelo receptor na “vivência estética” da obra, possibilitando uma elevação do indivíduo receptor ao reconhecer os elementos próprios da humanidade, que estavam inscritos internamente nesse indivíduo. A expressão humana que deveria conter na arte não se trataria de um gênero antropológicamente entendido, de um ser enquanto espécie, mas sim em seu gênero, que seria resgatado da própria história humana. Nesse processo que o ser humano produz a história e também a si mesmo em um movimento que se estabelece a conservação e superação, de conquistas adquiridas e de “realidades transitórias e passageiras” (Ibidem).

A tendência da posição subjetiva do artista ao criar sua obra de arte teria de corresponder às tendências da objetividade, ou seja, verificando criticamente a sua posição individual diante da veracidade e transformando-as em uma tomada de posição própria da humanidade em geral, no sentido de afirmar a grandeza e a integridade humana na luta contra a alienação. As tendências subjetivas que corresponderiam às objetivas foram atendidas em certa medida por Kafka, ora mais e ora menos. Em suas principais novelas estariam registradas a sua posição subjetiva, transformada em uma atitude própria da humanidade. Como exemplo da novela *A metamorfose*, que Kafka figurou o ambiente e as relações familiares como um núcleo menor da burocracia, esse modo de figurar a família é perpassada pela subjetividade e, até mesmo, por elementos biográficos do autor, no entanto, conseguiu transformar essa visão subjetiva em universal, pois corresponde à realidade do gênero humano. O grande exemplo tomado foi a figura de Honoré d’Balzac, que em sua vida privada era um reacionário que defendia a restauração, mas nas suas elaborações artísticas tomava o partido do humanismo, ou seja, do destino do gênero humano na sua luta pela liberdade e contra a alienação. A posição do artista diante da realidade, e a posição que a arte deveria tomar diante dela, se transformam em uma contradição que possibilitam as determinações universais da arte. A postura da arte, favorável ou contrária, a certas atitudes e comportamentos típicos da humanidade revelaria ao receptor que o gênero humano é parte da história e que essa é constituída por si mesmo (COUTINHO, 1967).

Esse reconhecimento, por meio da arte, ensina o que deve ser conservado da realidade frente ao que deve ser superado historicamente. A arte “fixa e torna vivenciáveis as etapas fundamentais — positivas ou negativas — da criação do homem por si mesmo” (COUTINHO, 1967, p. 122). Nesse processo de autoconhecimento e fixação de uma experiência possível se efetiva uma outra “fecunda contradição do reflexo estético” (Ibidem), mostrando que a universalidade presente na obra de arte e sua durabilidade no tempo estão ligadas “à natureza histórica social do fenômeno artístico” (Ibidem). Como já foi dito, essas formulações de Coutinho constituem uma base fundamental para a realização de sua defesa crítica da literatura kafkiana como realista. O crítico expôs, em suas formulações de 1964 a 1967, a defesa da necessidade da obra de arte apresentar elementos do gênero humano para ser considerada realista. Essas formulações foram parte de seus estudos sobre filosofia e estética, sendo sínteses de um longo período de estudos voltado para essas áreas. Trazendo elementos basilares para sua crítica literária que concomitantemente formulou. Coutinho formulou ensaios críticos à literatura brasileira e

internacional, buscando os elementos históricos-sociais que influenciavam na composição da obra literária, realizando nesse feito um estudo sobre a estrutura do romance e de seus heróis.

3.4.3. Estudo sobre o romance: o herói na literatura realista

Carlos N. Coutinho, concomitante aos estudos de filosofia e estética, dedicou-se à análise crítica literária. Entre o ano de 1965 e o final de 1966, examinou a literatura e escreveu ensaios como *Graciliano Ramos* de 1965, *Atualidade de Dostoiévski* de 1966 e *Jorge Semprun e o realismo hoje* de 1966, buscou mostrar as peculiaridades da estrutura do romance e a constituição do herói dentro desse gênero literário. Em os *Problemas da literatura soviética* de 1966⁹¹, mostrou a evolução do realismo socialista, de maneira breve, pela primeira vez expunha sobre o gênero da novela e mostrou seu posicionamento diante da literatura kafkiana. Os seus objetivos eram apontar que o conteúdo do romance estava ligado a uma época histórica e que as particularidades dessa realidade seriam o conteúdo substancial para a estruturação do romance apontando para a constituição do herói romanesco. Este teria que ser constituído por meio da tipicidade de um sujeito histórico. As bases do romance, do herói e das personagens que compunham esse gênero não eram constituídas apenas na interioridade da obra, mas eram determinadas por uma realidade exterior a ela, uma realidade histórica, que o escritor, como sujeito criador, estaria inserido (COUTINHO, 1967). São esses estudos realizados sobre o romance e a constituição de seus heróis que faziam Coutinho entrar em contato novamente com Lukács, através de correspondências no ano de 1968, e expor seu projeto de conceituar a literatura realista do século XX, como já mostramos acima. Da mesma forma, o possibilitou a analisar Franz Kafka como um escritor que estava fora da vanguarda literária e afirmar que o realismo em suas obras não estaria em sua proposta de romance, mas sim em suas obras novelísticas, figurando a tipicidade de seu momento histórico e de seus heróis (COUTINHO, 2005).

⁹¹Coutinho apresenta nesse ensaio estar seguindo e desenvolvendo as concepções elaboradas por György Lukács no ensaio “Soljenitzin: um dia na vida de Ivan Denisovitch” de 1964. Nesse ensaio, Lukács diferencia os elementos essenciais para a constituição de um romance frente aos elementos para se constituir uma novela. Desse modo, seu foco está mais voltado para a literatura socialista, de passagem coloca a literatura kafkiana como exemplo de novelas. Ver mais em: COTRIM, Ana; COTRIM, Vera. “Soljenitzin: um dia na vida de Ivan Denisovitch”. Tradução de Bernard Hess. In. _____. *Todo Poder aos Sovietes! – A Revolução Russa 100 anos depois*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2018. (p. 317-355)

Nesses ensaios, percebemos que o crítico, ao diferenciar o romance realista e naturalista, estava seguindo os passos de Lukács do ensaio “Narrar ou descrever?”, de 1936, no qual o filósofo mostrou a diferença entre a literatura naturalista e a realista, visto que a primeira seria descritiva e a segunda narrativa (LUKÁCS, 2010). Sob a influência do filósofo húngaro, buscou mostrar que o naturalismo representava a negação do conteúdo que compunha o romance, a própria realidade em sua dinamicidade. Com isso, os heróis problemáticos não existiam no romance naturalista. Por descrever o mundo esvaziado de contingências e como uma convenção, o herói seria constituído como parte do ambiente ou transitando dentro de um ambiente estático e sem movimento histórico fragando-se com características conformistas diante da realidade concretamente contraditória passando a aceitar passivamente as formas de alienação. No entanto, o romance realista seguiria por outro caminho, representaria a realidade como um movimento sem negar a *práxis* humana como modo de criação do próprio destino das pessoas (COUTINHO, 1967). Os reflexos desses estudos aparecem na elaboração do brasileiro sobre as características do herói kafkiano, que apesar de ser conformista, ao ser atingido pelas forças da alienação, age de modo ativo, e que, ao lutar contra essas forças, o fim trágico é seu destino.

Também já podemos perceber em suas análises as primeiras influências de Antônio Gramsci, ainda relacionadas às questões estéticas. As formulações de *Literatura e vida nacional* de Gramsci também estavam presentes quando o brasileiro tratou sobre a constituição do romance e do herói. Assim, defendeu que a literatura deveria expressar, de maneira universal, os problemas nacionais. Desse modo, o romance deveria trazer a realidade nacional típica e os heróis deveriam ser constituídos por meio dos problemas que compunham essa realidade. Isso o levará a valorizar a realidade nacional de Kafka e a influência dela para as formulações literárias e a estruturação típica de seus heróis.

Ao analisar a evolução literária de Graciliano Ramos, focou no conteúdo histórico presente em suas obras. O momento histórico de Ramos permitiu-lhe estabelecer sua forma estética por meio do romance, pois os fenômenos de seu período já estavam bem delineados e possíveis de serem conhecidos em sua totalidade, diferentemente do momento histórico de Kafka, para o qual os fenômenos de sua realidade, que ainda apareciam de modo fragmentado, singular e sintomático, determinaram sua forma literária. Dessa maneira, o crítico conseguiu perceber o movimento de Ramos em suas obras, passando pelo naturalismo, o realismo e até mesmo incorporando as técnicas da vanguarda. Assim, no primeiro romance, *Caetés* (1928), o escritor o formulou de modo

naturalista, no qual as personagens estavam determinadas pelo ambiente natural, o que fazia delas apenas parte do cenário, representando uma “natureza morta”. Mas foi em *São Bernardo* (1934) que Ramos conseguiu, pela primeira vez, atingir o realismo em sua produção, pois teria se reencontrado com a estrutura clássica do romance e com uma visão humanista da *práxis* artística. Desse modo, nessa obra, Ramos defenderia os ideais humanista diante da alienação imposta para os seres humanos, ao representar o desenvolvimento do homem burguês e de um pequeno mundo⁹², de forma que as ações concretas do herói se mostrariam de modo a determinar o “universo e a problemática humana deste romance” (COUTINHO, 1967, p. 152).

Segundo o crítico, em *Angústia* (1938), Ramos teria seguido as técnicas da literatura de vanguarda para situar o desenvolvimento problemático do capitalismo brasileiro e a alienação, deslocando os espaços geográficos que determinam a impossibilidade de o indivíduo ascender socialmente. Desse modo, o herói seria submetido a um trabalho alienado, deixando de lado seu sonho individual. Esse protagonista representaria o sujeito típico da classe média, trazendo os elementos típicos dessa classe, o ódio à burguesia e seu asco à indignidade e à corrupção moral. Em certo sentido, o crítico mostrou, em seu ensaio sobre a literatura kafkiana, que o herói ali contido também seria um sujeito da classe média, constituído por elementos morais, conformistas e com alto grau de submissão às regras impostas pela divisão burocrática do trabalho, e sua “luta contra o mundo hostil não é revolucionária, coletiva, mas sim a manifestação de uma revolta individual” (COUTINHO, 1967, p. 165).

A obra *Vidas secas* (1938) seria o romance que melhor conseguiu representar o quadro decadente da realidade brasileira. O herói desse texto seria traçado pelas situações concretas ali representadas. Fabiano, como sertanejo, não se liga diretamente à terra, pois ele não era proprietário, mas um nômade que foge dos fenômenos naturais da seca. A impotência desse herói seria determinada pelas condições materiais da realidade, pois as forças tecnológicas desenvolvidas no capitalismo não chegavam ao sertão para ajudar no enfrentamento dos fenômenos naturais. A sua solidão também era determinada por essa realidade objetiva, pois o coloca nas margens das relações sociais. Essa situação faria de

⁹² Segundo Coutinho, esse pequeno mundo seria a propriedade privada de Paulo Honório, o herói dessa obra. Não atingindo seus objetivos egoístas de obter sua propriedade privada, Paulo Honório passa a pretensão de casar-se para ter um herdeiro. Casa-se com Madalena, a qual é uma heroína trágica dentro do romance, pois ao se ver impedida de viver e realizar sua vida autêntica se suicida. Ver mais em: COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. _____. *Literatura e Humanismo*. São Paulo: Paz e Terra, 1967. (p. 139-190).

Fabiano um “herói problemático”, que não teria contato com a classe à qual pertence, fazendo sua busca por autorrealização ser solitária, mas também o colocaria como um “herói positivo”, não no sentido de se realizar humanamente, mas de fazer parte de uma classe que era possível de buscar essa realização. Assim, Fabiano seria um herói não trágico que resistia e seguia na direção da mínima dignidade (COUTINHO, 1967). Os elementos presentes nessa obra divergem dos que Coutinho apontou sobre o herói kafkiano em seu ensaio de 1972. Os principais heróis de Kafka, Gregor Samsa e Joseph K., seriam problemáticos, numa luta isolada para sua autopreservação. Diferentemente de Fabiano, seriam heróis trágicos derrotados na luta pela preservação do seu núcleo humano diante do dilaceramento da alienação e da reificação.

Analisando a obra de Fiodor Dostoiévski no mesmo sentido que o fez sobre a literatura de Graciliano Ramos, Coutinho buscou mostrar que os conteúdos dos romances de Dostoiévski tinham origem na sua realidade histórico-social. Frisou que a ligação do escritor russo com a realidade histórica de seu país proporcionou um conteúdo típico para suas realizações literárias. Desse modo, ele teria atingido uma superação ao representar o destino humano sob as tendências essenciais do tempo histórico específico e dos novos fatos que se apresentavam em sua realidade. Assim, defendendo que o conteúdo das obras de Dostoiévski era a tragédia da solidão proporcionada pelo desligamento do sujeito da autêntica comunidade humana. No mesmo sentido, o crítico viu que Kafka representou os novos fatos históricos que apareciam em sua realidade, também mostrou em seu ensaio de 1972 que a literatura kafkiana figurou a tragédia do sujeito que está apartado dessa comunidade autêntica e também a tragédia da luta solitária do indivíduo contra a alienação. Em Dostoiévski, mas também em Kafka, revelou que a solidão não se expressaria como uma opção para recusar a mesquinhez contida na vida cotidiana do capitalismo, que fez com que as grandes cidades se desenvolvessem por conta de sua expansão, pelo contrário, aumentaram a velocidade da atomização desses indivíduos, ou seja, a solidão não era uma escolha de cada um, mas sim uma imposição histórico-concreta (COUTINHO, 1967).

Com essas determinações históricas, mostrou que ocorreria uma dissolução dos laços de solidariedade, que impediria o indivíduo de achar abrigo até mesmo nas relações mais íntimas e se encontraria isolado entre os muros da subjetividade. As ações individuais autônomas eram impedidas dentro do mundo social das metrópoles, reduzindo o indivíduo a um mundo interior subjetivo. Entretanto, os heróis de Dostoiévski não seriam autômatos determinados pelas situações alienadas de um ambiente hostil com

a sociabilidade humana, pelo contrário, seriam personagens que se colocavam na luta por uma autêntica realização humana. Com essa batalha, se exprimiam as contradições mais profundas, formando a essência do herói dostoiévskiano. Com esses elementos, o escritor russo teria formulado um novo tipo de herói, que representaria um protesto contra o mundo alienado (COUTINHO, 1967). Desse mesmo modo, os heróis kafkianos foram formulados mostrando as relações mediadas pela burocratização e as ações limitadas pelas formas burocráticas dos indivíduos que se colocavam na luta pela saída das forças alienantes. Esses elementos formariam a essência do herói kafkiano (COUTINHO, 2005).

Analisando a obra *“A longa viagem”* (1963) de Jorge Semprun, mostrou que esse texto era uma literatura de vanguarda, no entanto, era a “vanguarda a serviço do realismo” (COUTINHO, 1967, p. 217). A temporalidade do romance se passa no passado, no presente e no futuro, realizando uma sucessão vertiginosa dos acontecimentos, que parecem ser apenas impressões subjetivas do narrador. No entanto, essa era a maneira de expressar as alienações promovidas no pré e no pós-nazismo. O tempo era produto de um momento histórico específico e apareceu fragmentado, os monólogos interiores eram recorrentes, no entanto, não expressariam apenas uma angústia subjetiva e irracional, mas sim uma angústia formada por um período histórico determinado. A angústia era concreta e suas raízes estavam fincadas na realidade histórica e social. O herói de Semprun, Gérard, era formado por esses elementos e não era um conformista, mesmo estando dentro de uma situação histórica que parecia não ter saída, o personagem se colocaria como um eterno combatente frente aos elementos que alienavam e que tiravam a possibilidade da realização humana (COUTINHO, 1967). Tendo esses elementos em vista, posteriormente, o crítico mostrou que na literatura kafkiana os heróis combatem os elementos e personificações da alienação até o último segundo de suas vidas (COUTINHO, 2005).

As diferenças entre o realismo crítico burguês e o realismo socialista também foram analisadas, a literatura de Mikhail Cholókhov e Maksim Gorki representariam o “triunfo do realismo”. A literatura desses autores seria uma continuação e desenvolvimento da tradição do realismo clássico na Rússia, que teve seu maior representante Leon Tolstói. Também mostrou a diferença entre a constituição do herói na literatura realista burguesa e na socialista. No primeiro caso, o herói problemático se opunha à realidade buscando os valores autênticos para sua realização individual; no segundo, o herói passou a ser a figuração de uma comunidade humana e coletiva, sua realização não perpassava pela individualidade, mas sim pelas conquistas coletivas da

comunidade de que fazia parte. O desenvolvimento dessa literatura teria sido interrompido pela estética oficial soviética, tendo como fundamento a teoria estética de Zhdanov. Somente após a Segunda Grande Guerra foi possível, de maneira ainda enfraquecida, a volta do desenvolvimento do realismo socialista (COUTINHO, 1967).

A volta desse desdobramento de realismo teria se realizado com a literatura de Alexander Soljenitzin, sob a estrutura da novela. Seguindo a premissa dos realistas socialistas de Cholókhov e Gorki, em *Um dia na vida de Ivan Denisovich* de 1962, Soljenitzin teria elaborado uma obra realista que traria elementos críticos à situação soviética e aos campos de trabalho forçado. A novela apresentaria dois heróis, Ivan, como sujeito médio que aparenta estar perdido, e a comunidade de trabalho, que acolhe Ivan. A comunidade de trabalho como herói da novela traria o espírito revolucionário, o reconhecimento que a libertação só seria possível ao enfrentar uma luta para colocar em efetividade a universalização de uma sociedade sem classes, fazendo de Soljenitzin um continuador das propostas do realismo socialista presentes em Cholókhov e Gorki. Desse modo, apontou que esse processo era análogo ao desenvolvimento da literatura kafkiana e ao representar as contradições singulares do capitalismo monopolista, fez de sua literatura o canto do cisne do realismo crítico burguês (COUTINHO, 1967).

3.5. Última crítica estética: Kafka e o mundo reificado

Como apontamos nas seções acima, Carlos Nelson Coutinho projetou formular a conceituação estética do realismo do século XX. Esse projeto não foi efetivado, apenas dois ensaios foram formulados, *Franz Kafka, crítico do mundo reificado* de 1972 e *Marcel Proust e a evolução do romance* de 1967. Apesar do ensaio crítico sobre a literatura kafkiana ter sido escrito em 1972, só foi publicado em 1976. Entretanto, partindo de Kafka e também Proust, o crítico mostrou como esses escritores foram, de modo particular, determinantes para as escolas literárias modernas posteriores. Aqui, focaremos apenas no ensaio formulado em torno de Kafka por uma questão de espaço, mas temos consciência que esses dois ensaios se constituem na direção de uma unidade. Os ensaios foram o “encerramento de um ciclo” de crítica literária, filosófica e estética. Antes mesmo de sua publicação, o crítico brasileiro começara a se dedicar à filosofia política (COUTINHO, 2005).

Os conteúdos dos ensaios mostram uma incorporação amadurecida e crítica das formulações estéticas de Lukács. Ao lado dessas concepções, apareceram contribuições

de outros pensadores que também realizaram trabalhos entorno dessa literatura, Theodor W. Adorno e Walter Benjamin. As formulações do filósofo frankfurtiano Adorno têm uma posição relevante no ensaio de Coutinho, pois ele deu as bases para que o brasileiro considerasse Kafka um crítico do mundo reificado. O ensaio de Benjamin, por sua vez, colabora para afirmar que o aspecto fantástico da literatura kafkiana representou o mundo da dominação burocrática e a hierarquia estabelecida na esfera da família moderna. Antonio Gramsci, com as contribuições sobre a literatura nacional, deu as bases para que o crítico mostrasse a importância dos elementos nacionais para a reposição estética em Kafka. Dessa maneira, não desvinculou a literatura kafkiana do seu solo particular, o Império Austro-Húngaro, que forneceu os elementos essenciais para o conteúdo de suas obras. Contudo, nesse final de ciclo, mesmo com essas incorporações, não abandonou suas bases estético-filosóficas enraizadas nas formulações lukacsianas.

O que nos interessa neste momento é verificar a especificidade do tratamento crítico do brasileiro frente a literatura kafkiana. Como já se observou, o autor defendeu Kafka como um escritor realista, entretanto, seu realismo se apresentou na forma da novela fantástica. A forma desse gênero foi o meio pelo qual Kafka conscientemente deu forma ao seu conteúdo histórico-estético, que foi determinado pela transição do capitalismo liberal ao monopolista que intensificou o fenômeno da reificação, subvertendo a forma parábola⁹³ com esses conteúdos próprios de seu tempo, levando-o a atingir o realismo simbólico em suas obras. Tendo em vista esses elementos, defendeu que o realismo na literatura de Kafka não se apresentou na forma do romance.

3.5.1. A importância da mimese estética e a gênese nacional de Kafka

A vida cotidiana e burocrática em Praga, a capital do Império Austro-Húngaro, possibilitou a Kafka a ter um conteúdo emergente para suas novelas. Entre 1911 e 1924 foi o momento de produção do escritor que coincide com o momento de transição do capitalismo liberal para o monopolista e também com os eventos da Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa de 1917. Esse momento de transição e consolidação do capitalismo monopolista se conclui após a crise de 1929. A manipulação para o consumo e a planificação burocrática que vieram após a crise foram tentativas tecnocráticas de conter novas crises capitalista e conflitos sociais. Coutinho, para tanto, afirmou que as

⁹³ Hegel, em seu *Cursos de estética*, mostrou que a parábola, por estar em um momento da pré-arte, seria uma forma de manifestação artística alegórica e não simbólica. Aqui, Coutinho fundamentou que Kafka conseguia subverter o alegorismo da parábola e atingir, com suas formulações, o nível simbólico realista.

tendências históricas não apareceram de modo repentino, mas foram se apresentando e se desenvolvendo nos períodos anteriores, esboçando as novas manifestações da alienação. A peculiaridade da mimese estética de Kafka estava em figurar esse momento histórico de maneira universal, o que possibilitou a antecipação de períodos históricos posteriores.

Tendo em vista esse processo histórico, o crítico encontrou a razão decisiva para considerar Kafka um realista crítico do capitalismo monopolista em sua peculiar mimese estética, ou seja, o escritor efetuou a fixação das particularidades da realidade de seu tempo histórico em sua obra. O escritor, ao atingir esse objetivo, possibilitou fixar na sua obra o caminho que o ser humano percorreu dentro de uma etapa histórica específica, que se tornou dominante na vida social posterior, principalmente na figura do nazi-fascismo e do capitalismo monopolista. O pensador, sob a influência de Adorno, mostrou que o conteúdo simbólico da mimese estética do “fanatismo sadomasoquista”, presente na parábola *Na colônia penal* de Kafka, continha a antecipação de uma realidade que ainda não existia e que só pôde ser inteiramente compreendida após as atrocidades praticadas pela polícia nazista. Para o brasileiro, não foi nada casual que as obras kafkianas passaram a ter influência efetiva após a irrupção do nazismo e, também, após a sua derrota, pois esses textos possibilitaram a reflexão e o conhecimento mais amplo das atrocidades cometidas dentro deste sistema. A vida cotidiana de Kafka foi permeada por esse modo de sociabilidade burocratizada. O Império Austro-Húngaro teve uma burocracia substancial, principalmente na “atmosfera de Praga” (COTUINHO, 2005, p. 143).

O fator expressivo para que Kafka pudesse atingir a mimese estética realista não foi apenas a sua gênese nacional, o escritor foi um judeu germanófono súdito do Império Austro-Húngaro que vivenciou de perto as particularidades da transição capitalista e seus efeitos. Esse império seguiu uma transição para o capitalismo sem luta e revolução popular, assim foi estabelecido o capitalismo por meio das conciliações das velhas instituições burocráticas feudais e pela conciliação da monarquia dos Habsburgos com a burguesia em formação. A peculiaridade do Império estava em acelerar no início do século XX seu desenvolvimento. O atraso do progresso das forças produtivas obrigou o Império a passar por uma industrialização forçada, que necessitou de uma intervenção Estatal e de reforços de suas instituições burocráticas. A forma estrutural do feudalismo passou a comportar um novo conteúdo, o capitalista. A capital Praga se tornou a liderança das manifestações das tendências da nova forma de sociabilidade estabelecida pelo capitalismo monopolista. Utilizando-se da formulação de Leandro Konder, afirmou que

Praga, dentro do Império Austro-Húngaro sob o domínio da monarquia dos Habsburgos, se tornou o “paraíso dos burocratas” (KONDER, Apud, COUTINHO, 2005, p. 144).

O crítico observou que Lukács também ressaltou a importância da gênese nacional de Kafka, entretanto as conclusões de Lukács são opostas: para o pensador húngaro, a época de Kafka ainda não tinha atingido na realidade objetiva seu ponto alto de desenvolvimento histórico. Então, o que o escritor tcheco havia descrito não eram ainda as formas de sociabilidade do fascismo, mas sim o mundo da monarquia dos Habsburgos. Lukács mostrou que o mundo do Império Austro-Húngaro era “vago”, “a-histórico” e “a-temporal”. Esses elementos foram próprios da atmosfera de Praga. Com isso, os sentimentos de angústia e o temor presentes na obra de Kafka teriam maior organicidade do que nos escritores posteriores. Pois ele expressou uma “*condition humaine*” que apontou para a “eternidade”, ou seja, uma condição que se eterniza dentro da esfera do capitalismo monopolista. Em sua literatura esteve presente uma “intensidade superior” dos efeitos sedutores presentes em seu *hic et nunc* (*aqui e agora*). No entanto, esses elementos nacionais, que serviram de base orgânica para Kafka não teriam eliminado o caráter alegórico em sua literatura (LUKÁCS, 1969). Coutinho, por sua vez, ao contrário de Lukács, não via a gênese nacional de Kafka como elemento de mediação para a fuga estética alegórica ou para uma “pretensa condição humana atemporal”, mas a concebeu como pressuposto da captação dos sintomas de uma nova época histórica, que emergiu com a crescente manipulação da vida humana pelas vias burocráticas que serviu de conteúdo para a mimese estética kafkiana (COUTINHO, 2005).

As condições específicas do Império Austro-Húngaro também produziram outras figuras influentes na arte e na filosofia. Sendo eles: Rainer Maria Rilke e Robert Musil; a música expressionista de Arnold Schönberg e Anton Webern; no campo da filosofia, o neopositivismo de Ludwig Wittgenstein, e o nascimento da psicanálise de Sigmund Freud. A complexidade do império austríaco também produziu as mais lúcidas expressões do marxismo da época, o chamado austromarxismo, com Max Adler e Otto Bauer, mas, não só, também foi o solo originário do pensamento do próprio Lukács. Com isso, pretendeu mostrar que a gênese nacional de Kafka foi substancial para sua mimese estética e foi por meio dela que figurou a tipicidade em sua literatura. No entanto, o “concreto *hic et nunc* do Império Austro-Húngaro aparece sempre submetido a um tratamento universalizador, a uma representação orientada a universalidade de uma inteira época histórica” (COUTINHO, 2005, p. 146).

Esses elementos também foram necessários para fundamentar a discordância de Coutinho com as formulações de Max Brod, amigo e biógrafo de Kafka, pensando os conteúdos como manifestações da tradição milenar judaica, considerava as obras kafkianas como alegorias das experiências religiosas particulares do escritor. Para o brasileiro, a origem judaica de Kafka não constituiu uma determinação substancial em seus conteúdos estéticos, mas a própria complexidade cotidiana em que o escritor viveu é que se encarregou disso. Assim, afirmou que em uma análise estética objetiva o que interessa são os “pressupostos históricos-sociais que são repostos artisticamente; ou, no caso concreto, o que dessa gênese judaica de Kafka tornou-se momento decisivo no interior de suas objetivações estéticas” (COUTINHO, 2005, p. 147). Desse modo, o judaísmo não significou uma “particularização” das obras de Kafka, mas foi apenas um componente dentro da universalidade da sua mimese estética indubitavelmente cosmopolita. Defendendo que o judaísmo de Kafka seguiria uma vertente universalista e humanista, aberta para uma integração na comunidade universal, defensora do universalismo para as resoluções dos problemas nacionais judaicos. Assim, Kafka foi um judeu laico, no sentido de Baruch de Spinoza, Heinrich Heine, Marx e Freud, na expressão de Isac Deutscher, “um judeu não judeu”⁹⁴. Dessa forma, Kafka distanciava sua condição de judeu criticamente de suas obras, possibilitando a ele objetivar sua crítica à realidade reificada por meio de sua mimese estética. Os caminhos percorridos pelo tcheco foram autenticamente realistas, indo “das singularidades pessoais, nacionais e culturais à universalidade concreta do mundo de todos os homens” (COUTINHO, 2005, p. 149).

A sua condição de “judeu não judeu”, vivendo a peculiaridade da transição do capitalismo liberal para o capitalismo pretensamente organizado pelos monopólios no Império Austro-Húngaro, serviu como pressuposto para sua generalização estética realista. Suas obras foram determinadas pelos momentos históricos em que haviam sido realizadas, possibilitando aos seres humanos das épocas posteriores a revivê-las por meio de sua mimese estética. Essa característica faria a sua obra de arte ser autêntica e atual. Assim, a “verdade poética” da literatura kafkiana não estaria apenas no fato de suas novelas serem realistas, mas também por terem fixado um momento histórico em que a

⁹⁴ Isaac Deutscher (1907-1967) foi um escritor de família judaica e polonesa. Foi criado paralelamente com os ensinamentos rabínicos e filosóficos passados por seu pai. Em 1958, para o Congresso Judaico Mundial, pronunciou em conferência o que viria ser o seu ensaio “O judeu não-Judeu”, onde explanou as grandes figuras que aprenderam com a cultura judaica, mas como judeus abriram mão de suas raízes religiosas. As personalidades que Deutscher deu como exemplo são: Baruch D’Espinosa, Heinrich Heine, Karl Marx, Rosa Luxemburgo, Trótski, Sigmund Freud. Todas elas, para Deutscher, ultrapassaram a divisa do judaísmo (DEUTSCHER, 1970).

humanidade estava envolvida, o momento da formação econômica capitalista em sua fase imperial e monopolista, no qual o ser humano continuou a experimentar em sua cotidianidade privada os impactos diluidores das “novas formas de alienação geradas pelo capitalismo tardio” (COUTINHO, 2005, p. 156).

3.5.2. Os pressupostos históricos-sociais para a objetivação estética na literatura

Para tratar a forma estética da literatura kafkiana, Carlos N. Coutinho abordou os pressupostos básicos para a elevação a nível simbólico e estético da construção ontológica do herói, mostrando que o romance apresentava um conteúdo vinculado ao seu momento histórico que determinava a forma literária. O realismo, no século XIX, se objetivava pela forma de romances, ao abordar a esperança na “plena expansão e realização da individualidade nos quadros da sociedade ‘aberta’ que o capitalismo parecia anunciar” (COUTINHO, 2005, p. 126). Mesmo as grandes obras do realismo do século XIX já apontavam para os limites dessa realização da individualidade, os grandes heróis desses romances travavam suas batalhas contra o fenômeno vigente da *alienação*. Uma querela contra o “amesquinamento crescente da personalidade sob uma rígida e coagulada divisão social do trabalho” (Ibidem). No entanto, ainda transpareciam a esperança fundada nos ideais da Revolução Francesa. A figuração de Napoleão Bonaparte, assim como Hegel o viu como o sujeito que encarnou o espírito do mundo, transformou-se em um símbolo da realização individual e da expansão das capacidades humanas que a burguesia, em seu período revolucionário, anunciou (COUTINHO, 2005).

Esse sujeito que encarnou o espírito do mundo comparecia nas obras dos grandes romancistas do realismo contemporâneos ao período revolucionário da burguesia, e nos mais tardios como Honore D’Balzac e Stendhal e, também, mais tarde na Rússia, em Dostoiévski e Tolstoi. A figuração de Bonaparte aparecia de modo representativo nas forças morais que determinavam o destino dos heróis individualistas dos romances realistas. Entretanto, mesmo incorporando o *ethos* heroico de Napoleão em suas lutas individuais, esses heróis eram derrotados no coração da realidade. O mundo aparece como um local de degradação do núcleo da individualidade e que não está à altura das ambições do protagonista ali representado. O desenvolvimento do romance proporcionou uma refiguração na luta contra a alienação. Para dar exemplo, o crítico se utilizou do conteúdo da obra de Proust, *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), a alienação se apresentou como indestrutível e deixou restar uma última esperança para o fruir da própria

individualidade, que seria “fugir do real como uma maldição inapelável, buscando a auto fruição num tempo perdido conservado na memória do sujeito e, por isso, supostamente imune aos poderes corrosivos da *alienação* objetiva” (COUTINHO, 2005, p. 126). Foi sob essas ilusões que se construiu a epicidade do romance burguês (COUTINHO, 2005).

O conteúdo do herói do romance foi constituído com os legados da revolução francesa. O gênero romanesco, como uma epopeia burguesa, foi a forma mais sensível para representar essas transformações do mundo real. No entanto, Kafka estava inserido em uma outra época, a qual não há mais a tolerância da fuga da realidade por meios subjetivos. O ser humano não teria mais como “contornar” o “fetichismo dissolutor que o atinge por toda parte, até no mais recôndito de sua vida privada, em seu quarto de dormir” (COUTINHO, 2005, p. 127). Essas transformações que ocorreram internamente nas narrativas foram reflexos das mudanças ocorridas no ser social pelo capitalismo que transformou a força de trabalho em mercadoria e também o ser humano em uma “coisa”, ou seja, este passou por um processo de reificação, que nada mais é do que a desumanização do portador da força de trabalho desumanizado desprovido da “capacidade de formular a *finalidade* do mesmo” (Ibidem). Esse movimento de transformação e intensificação do capitalismo determinou as reatualizações das estruturas literárias e também de seus heróis.

Assim como Lukács, o pensador brasileiro defendeu que o capitalismo foi a primeira forma de sociedade inteiramente social, pois as relações entre os sujeitos e as posições na divisão do trabalho não foram determinadas pelas vias naturais ou sanguíneas. As vinculações ocorreram por “fatores causais”, o que criou uma liberdade e um espaço de manobra mais amplo para as ações do indivíduo. Desse modo, o aumento da liberdade individual foi objetivamente realizado. No entanto, o lado contraditório fez desse aumento de liberdade um fenômeno de tendência, “obstaculizado e/ou negado permanentemente pela ação das leis sociais fundadas no mercado” (COUTINHO, 2005, p. 128). O modo produtivo capitalista trouxe os fenômenos de flexibilização na dialética entre causalidade e necessidade, determinando uma maleabilidade da ação individual e nas determinações de classe. Os espaços de ação livres não se fechavam facilmente, ao contrário, “abria-se uma relativa faixa de autonomia para o movimento dos indivíduos” (Ibidem). Dessa forma, Coutinho quis mostrar que o herói do realismo clássico do século XIX podia apresentar em sua subjetividade a esperança ilusória de conquistar as grandes metrópoles e se realizar como um indivíduo na sua integridade, assim como Julien Sorel no romance de *O vermelho e o negro* (1830), de Stendhal e, também, Lucien de

Rubempré, das *Ilusões perdidas* (1837) de Balzac. Com o momento histórico do capitalismo monopolista, a “dialética entre casualidade e necessidade” sofreu modificações, as possibilidades mais amplas que existiam na era do capitalismo liberal se estreitavam cada vez mais (COUTINHO, 2005).

Os espaços livres da economia foram os primeiros a se fecharem. A figura do empresário autônomo, que até então existia, começou a desaparecer com as organizações monopolistas e quase se extinguiu. As empresas passaram a ser dirigidas de modo impessoal e burocrático. O consumo passou a ser o foco central de racionalização e de regulamentação. Cada vez mais manipulado, levando ao consumo que os grandes monopólios prescreviam. Esse processo de racionalização e manipulação se estendeu por meio da base econômica que se generalizou para a vida social. Os indivíduos que não faziam parte da base produtiva do capital, os funcionários administrativos, que não sofriam diretamente com a extração de mais-valor, passaram a ser mais “subordinados a uma divisão alienada do trabalho, que os constringe dentro de papéis sociais burocraticamente impostos” (COUTINHO, 2005, p. 129). Essa racionalização e regulamentação transpassou a economia e a vida cultural, o capital monopolista desencadeou um “processo que se orienta no sentido de converter os homens em objetos de manipulação” (Ibidem). Esse processo objetivo impunha imediatamente a negação da liberdade individual formando uma classe média conformista que Kafka figurou em ação dentro do estreitamento dos espaços de manobras possíveis para a autorealização desses indivíduos (COUTINHO, 2005).

O crítico mostrou que as principais personagens kafkianas, Gregor Samsa e Joseph K., experimentaram o “poder esmagador” da alienação sem se moverem no sentido de suas autorrealizações individuais. Essas personagens viviam suas vidas resignadas dentro da privacidade singular, as forças esmagadoras da reificação apareciam como uma incógnita a ser decifrada. Os heróis, formulados pelos romancistas realistas clássicos, ao contrário dos de Kafka, inseriam seus personagens dentro dos campos de possibilidades mais amplos e sentiam o enrijecimento por se colocarem na luta pela realização individual, como Julien Sorel e Lucien de Rubempré. Dentro das determinações do capitalismo monopolista, que Kafka estava inserido, era impossível representar a esperança da mesma forma que os autores clássicos. Nessa fase de monopólio, não foi possível se refugiar individualmente do mundo, pois ele impunha, como experiência objetiva incontornável, a generalização da burocracia, “uma mais rígida e abrangente subordinação de todos à divisão alienada do trabalho” (COUTINHO, 2005, p. 130-131).

Para Coutinho, essa nova “constelação histórica” que se efetivou constituía a objetivação estética kafkiana. E os problemas que Kafka evocou esteticamente em suas obras foram os dos homens médios, que esteve entre um conflito de duas partes distintas. Esses homens foram representados como desprovidos de impulsos que o direcionassem para a autofruição autenticamente humana. As qualidades de suas personagens estariam distantes dos atributos subjetivos que eram parte constitutiva da tipicidade do herói do realismo clássico. Mesmo o homem médio mais conformista não seria salvo das forças objetivas da realidade no refúgio íntimo da subjetividade. O choque que o herói kafkiano tem com a *alienação* não era constituído na batalha do indivíduo com a iniciativa de buscar a sua autorrealização, pelo contrário, a *alienação* atinge até mesmo o “mais oco e medíocre conformista” (COUTINHO, 2005, p. 131-132).

Contudo mostrou que o monopólio foi uma forma de capitalismo tardio, que invadiu a vida cotidiana, manipulou os indivíduos e fundou uma nova ideologia, a da “segurança”. O capitalismo da época liberal trazia uma estabilidade para a vida dos indivíduos, entretanto, foi abalada com o período de transição, a manipulação se estabeleceu por meio do sentimento de segurança. Desse modo, o bem-estar teria o preço do enrijecimento da vida autônoma criadora e aberta a novas possibilidades. Para obterem a segurança da estabilidade de vida, os indivíduos passaram a aceitar passivamente os papéis impostos pela “divisão burocrática do trabalho, tornando-se um consumidor obediente de mercadorias, de opiniões e de modos de vida” (COUTINHO, 2005, p. 132).

A literatura kafkiana figurou a segurança estabelecida por essa forma burocratizada de organização, desvendou-a como “insensata e anti-humana”, mas também como um “mito ideológico, uma máscara que recobre a insegurança objetiva gerada espontaneamente pelo capitalismo e por suas sucessivas e necessárias crises” (COUTINHO, 2005, p. 132). Os poderes da sociedade alienada irrompiam até mesmo a vida privada dos indivíduos, esses fenômenos passaram a surgir nos ambientes mais inesperados da vida privada, no quarto onde dormia Gregor Samsa e Joseph K., “destruindo-lhes inteiramente a possibilidade de continuarem a exercer seu papel na divisão social do trabalho e, portanto, de se sentirem seguros” (Ibidem). Nem mesmo o isolamento na vida privada proporcionaria a sensação de segurança contra a realidade agressiva e hostil do mundo exterior (COUTINHO, 2005).

O objetivo que esteve por trás da manipulação, por meio da segurança, foi de obscurecer o mundo enrijecido, que provoca no “homem médio” uma angústia, pois esse se tornou incapaz de compreender as “concretas leis histórico-sociais que regem o

funcionamento deste mundo” (COUTINHO, 2005, p. 133). Essa angústia, causada pela pseudo segurança, foi destruidora, pois causou nos afetos de temor e esperança uma oscilação. Kafka figurou esse temor com os elementos plásticos que representaram a extremidade do isolamento e a inconsciência. As construções fantásticas permitiram a Kafka transformar seres humano em animais para simbolizar o “mais absoluto isolamento privado” (COUTINHO, 2005, p. 132).

Essa figuração não se constituiu como um destino incontornável ou como uma ‘incógnita ontológica’ ao modo dos existencialistas, mas como um produto de um momento histórico concreto. Os limites que eram impostos pela divisão alienada do trabalho seriam determinantes para o indivíduo. A inconsciência das personagens kafkianas seria a figuração dos resultados da credibilidade dos valores e pela hierarquia estabelecida pela divisão alienada do trabalho, que impediu que essas personagens fossem para além dos limites impostos. O choque que sofriam com a burocracia passou a ser corriqueira, pois elas aparecem “apoiados num nível de percepção do real que não transcende os limites da consciência manipulada do nosso tempo” (Ibidem, p. 133). Essas qualidades presentes nos heróis kafkianos constituíram suas tipicidades. Tomando Gregor Samsa como exemplo, o crítico mostrou que a sua luta trágica contra a metamorfose em inseto seria para voltar a sua forma humana, que junto com a inconsciência possibilitaria o seu retorno às suas funções alienadas na cadeia da divisão do trabalho. Esses elementos seriam a expressão típica de um sujeito histórico determinado, o sujeito de classe média que se submete a cadeia produtiva do capital para manter sua segurança sem levar em conta qualquer consequência. Essas figuras típicas superariam as extremidades da singularidade irrepitível e de uma média abstratamente universal (COUTINHO, 2005).

As novelas kafkianas mostraram um espaço de manobra dentro das formas institucionais de alienação, com isso trouxe a luz o real conteúdo e dinâmica dessas vias institucionais. A subjetividade alienada do indivíduo foi determinada pela burocracia e pela ideologia da segurança, criando uma falsa consciência diante da realidade. Essa manifestação foi considerada muito próxima da estrutura do herói que Lukács verificou em sua juventude em *Teoria do Romance* de 1919, no qual o filósofo qual denominou como uma “inquietação demoníaca” consciente no herói. Entretanto, o herói kafkiano manifesta essa peculiaridade de maneira muito *sui generis*. A “inquietação demoníaca” se manifesta por razões inconscientes e involuntárias no protagonista, pois as “personagens não conseguem se adequar *objetivamente* aos papéis alienados que lhe são impostos” (COUTINHO, 2005, p. 134).

As personagens que melhor apresentariam essa “inquietação” seria Gregor Samsa e Joseph K. O primeiro, na sua metamorfose em inseto daninho. O segundo, sendo inserido em um “processo” condenatório, no qual não cometeu nenhuma injustiça, pelo contrário, sempre desempenhou seu papel de funcionário para “conservar sua pacata vida cotidiana anterior” (COUTINHO, 2005, p. 134). Essa forma de tratamento e elaboração do herói dentro do mundo kafkiano possibilitou mostrar que a *alienação* toma de assalto a vida de todos, até mesmo dos indivíduos mais inconscientes e, por mais que lutassem para restaurar suas seguranças e estabilidades, não sairiam ilesos da divisão alienada do trabalho. Isso foi o que deu a base estética para Kafka efetivar uma “demolidora e implacável crítica do mundo reificado do capitalismo monopolista” (Ibidem).

Com a apresentação desse conteúdo que constitui as principais obras kafkianas, Coutinho pretendeu mostrar os elementos concretos da visão de mundo de Kafka para os seus trabalhos literários. Ela não poderia ser vista como pessimista, irracionalista ou, assim como Lukács o viu em *Realismo crítico hoje*, como um “ateísmo religioso”. O crítico separou o conteúdo literário conceitual em Kafka para frisar que o pessimismo e seu possível “ateísmo religioso” apareciam apenas em seus diários, conversas, cartas, no entanto, também apareciam em algumas de suas parábolas curtas, mas que em seu plano estético geral, essas concepções foram suprassumidas (COUTINHO, 2005). O fato central foi mostrar foi que Kafka conseguiu plasmar “tais contradições em sua figura e essência social-concreta, apresentando sua aparente insolubilidade como condição contrária à essência humana dos homens” (COUTINHO, 2005, p. 134-135). Isso fez com que Kafka apresentasse a “alienação do presente”, mostrando a impossibilidade de qualquer otimismo ingênuo e denunciando os “mitos ideológicos” (a “segurança”, o “bem-estar”, o “fim dos conflitos”, etc.) sobre os quais se apoia o capitalismo dos monopólios” (Ibidem). Dessa maneira, a literatura kafkiana se apresentou como “uma crítica concreta de uma realidade histórico-social concretamente determinada” (Ibidem).

E assim como todo escritor realista, Kafka não apresentou apenas um lado dos efeitos estabelecidos pelo processo de alienação, mas deu expressão estética ao modo que o “núcleo humano *reage* a essa constelação histórica específica” (COUTINHO, 2005, p. 136). O escritor descreveu “homens concretos, do concreto homem comum de nosso tempo” (Ibidem). A maneira que Kafka apresentou a luta pela conservação do núcleo humano se diferenciou substancialmente com o realismo do século XIX, pois no escritor tcheco essa disputa se concentrou na ação do herói contra os meios burocráticos e os

caminhos estabelecidos por essa forma organizativa dessa realidade histórica (COUTINHO, 2005).

Mostrando que os heróis kafkianos, ao serem colocados diante das relações reificadas, afastam-se dessas formas de sociabilidades que se apresentavam como caminhos para resolver os problemas que caíam sobre suas cabeças. Para mostrar isso, Coutinho deu o exemplo do herói Joseph K., que na novela *O processo* estaria em contraste com a personagem que é um comerciante, Bloch; ambos são processados e buscam ajuda com o advogado Huld. No entanto, Joseph K. não se humilha diante das “indignas normas impostas pelo aparelho de justiça” (COUTINHO, 2005, p. 137). O mesmo não se poderia dizer do comerciante Bloch, que se submete e se humilha diante de Huld. K., ao ter essa percepção, rompe sua relação com o advogado, essa decisão é tomada por uma rejeição moral, mas que mostra a integridade individual do herói. O mesmo ocorre quando K. busca ajuda com o pintor Titorelli, que o recomenda a se conformar com as únicas alternativas dadas pelo aparelho jurídico, uma absolvição aparente ou um processo arrastado, levando o herói a recusar os falsos caminhos estabelecidos pelas relações reificadas. Entretanto, nessa recusa, não se nega a lutar contra o esmagamento da sua humanidade. Com isso, o crítico mostrou que K. “até o último momento alimenta a esperança de não ser miseravelmente esmagado” (Ibidem). E assim, Kafka teria reconhecido que os indivíduos isolados não poderiam obter a vitória contra os fenômenos da alienação.

Para deixar mais clara a diferença na visão de mundo imanente na elaboração da literatura kafkiana com as produções subsequentes que as tomam como modelo, Coutinho comparou *O processo* com *O estrangeiro* de Albert Camus. Com isso, pretendeu comparar as atitudes essenciais dos heróis presentes em cada obra. O herói da obra de Camus, Mersault, é condenado por um crime, assim como K. No entanto, Mersault efetivou o crime de modo gratuito e, quando foi colocado diante do veredicto, enfrentou a situação com “atitude resignada, assumindo um comportamento fatalista diante do ‘absurdo’ do mundo e da injustiça” (COUTINHO, 2005, p. 138). Camus deu forma ao seu conteúdo de modo existencialista, pois essa condenação de Mersault, ao contrário da de K., não contém elementos de injustiça, então não estabeleceriam nenhum absurdo em sua condenação. Entretanto, Camus tratou cada indivíduo como uma “mônada isolada, cuja as motivações são uma incógnita”. As noções de justiça que deveriam aparecer como uma avaliação ética-social universal foram convertidas em um contrassenso, o mundo imanente representado por Camus seria um reino da pseudo-universalidade, que se

apresentava como ontologicamente alienado e, diante disso, o indivíduo só poderia se sentir como um estrangeiro. Com essa comparação, mostrou que Kafka não teria desconsiderado que o humano era um ser “ontologicamente social”, pois baseou sua representação estética nessa concepção aristotélica, “ainda que figure a sociabilidade imanente ao homem de um modo aparentemente paradoxal, ou seja, por um ângulo negativo” (COUTINHO, 2005, p. 138-139). Na literatura kafkiana, a existência social determinaria a vida humana, “mesmo a do homem que tenta se manter à margem das grandes correntes da sociedade” (Ibidem). Com isso, as formulações do conteúdo do tcheco foram diferentes das do vanguardista Camus, e contrárias ao que Lukács defendeu em *Realismo crítico hoje*. Expondo que as determinações sociais que alienavam o herói se davam em duplo nível na literatura kafkiana: o plano objetivo, que destruía a normalidade que aparentava existir na vida cotidiana, colocando o herói “frente a frente com os poderes sociais reificados” (COUTINHO, 2005, p. 139), e o plano subjetivo preenchido com a “visão burocrática os conteúdos da consciência deste homem” (Ibidem). Kafka aprendeu a lição aristotélica, “a de que o homem, no bem e no mal, na liberdade como na alienação, é um ser ineliminavelmente social” (Ibidem). Com isso, apresentou um fim trágico para seus heróis e a “luta de vida ou morte” foi travada para conservar o núcleo humano presente em seu ser (COUTINHO, 2005).

3.5.3. Reposição estética: a novela, o fantástico e a parábola como formas

Para realizar a reposição do conteúdo histórico para a forma estética, é necessário transferir a particularidade capturada da realidade concreta para uma conformação artística coerente com esse conteúdo. Dessa maneira, Kafka figurou as novidades históricas emergentes de sua época de modo universalizante por meio da novela. A forma romance, segundo Carlos N. Coutinho, conseguiria demonstrar a riqueza de articulações que se modificam nas “várias determinações objetivas” (COUTINHO, 2005, p. 152). No entanto, o modo de reposição estética na forma da novela se consolidou de maneira diferente, pois a “novela ilumina a totalidade a partir da representação de um evento singular sintomático” (COUTINHO, 2005, p. 153). Desse modo, esse gênero deve representar a vida em sociedade por meio de um “evento singular extraordinário, tomado como ponto focal” (LUKÁCS, Apud, COUTINHO, 2005, p. 153). As novelas nascem quando um caso extraordinário aparece de modo exasperado. Esse caso singular teria que estar acima da média, pois ele faz aparecer “sob forma concretamente concentradas e

claras os dados éticos-sociais típicos de todo um conjunto de problemas” (LUKÁCS, Apud, *Ibidem*). Desse modo, a novela não teria a necessidade de representar os dados da vida social em seu conjunto de totalidade como faz o romance. Assim, os eventos “singulares extraordinários” mais expressivos em Kafka foram a transformação de Gregor Samsa e o processo de Joseph K., pois eles apareciam como ocorrências não cotidianas e com o “ponto focal” para o desenvolvimento da novela. Esses fatos determinariam a tipicidade desses heróis, que não se revelariam apenas nas suas extremidades fantásticas que invadiam a vida privada. Os indivíduos eram ameaçados pelas forças infernais da alienação. Nesse meio, são reveladas a luta pela conservação do indivíduo e de seu núcleo humano (COUTINHO, 2005).

Mostrando a existência da integração entre conteúdo e forma, que esteve presente nos mais expressivos trabalhos kafkianos, ficou claro que o escritor conseguiu apreender a realidade do capitalismo monopolista por meio dos sintomas que se expressavam de modo eloquente. Sintomas esses que em sua época se manifestavam como eventos incomuns do cotidiano na forma do acaso. As novelas kafkianas estruturaram o conteúdo de caráter “antecipador” de uma época histórica por meio dos “eventos simbólicos-sintomáticos” (COUTINHO, 2005, p. 154). Com isso, também mostrou como que a vida humana, e mais especificamente a do ser humano comum, é afetada pelas novas faces da alienação e por suas características diversas. No entanto, Kafka não teria conseguido figurar a totalidade das determinações humanas que se colocaram a serviço da constituição do capitalismo tardio. A obra de Kafka apenas mostrou os sintomas de uma nova época apresentando as novas formas da alienação. Essas configurações aparecem de modo focal que ilumina o todo, mas que não dá conta da totalidade do fenômeno, impedindo uma síntese destes em uma forma romanesca (COUTINHO, 2005).

Coutinho advertiu que essa ausência de totalidade concreta não seria um defeito, mas uma característica do gênero que Kafka adotou e que levou alguns críticos a ver seu universo literário como a “figuração de uma realidade abstrata (num sentido não dialético), atemporal, ‘absurda’” (COUTINHO, 2005, p. 155). Isso ocorre quando o conteúdo estético kafkiano é analisado em comparação com a formulação do romance. Nesse sentido o universo kafkiano aparecera como uma abstração vazia. Entretanto, ao serem analisadas por meio das leis estéticas da novela, apresentam um universo concreto e coerente com essa forma, transformando os “eventos extraordinários” em meios evocadores de uma “época precisamente por darem forma a um momento determinado,

concreto, particular, da nova universalidade do capitalismo monopolista, sem redução naturalistas e sem extrapolação românticas” (COUTINHO, 2005, p. 155).

Ao abordar esse conteúdo por meio da forma da novela clássica, segundo o crítico, foi possível atingir a universalidade, no entanto, não se alcançaria uma “síntese épica”. Mostrou que a novela não representaria diretamente os objetos em sua totalidade e tampouco as reações dos sujeitos da ação. Na forma novela, não se encontra a gênese dos acontecimentos e nem as perspectivas para superar a situação figurada, apesar disso, nem todas as “novelas singulares” se situam no mesmo nível de universalização. Essa universalidade foi atingida nos desdobramentos e na “consequência ético-humanas de um “evento extraordinário”, bem como na própria escolha desse evento, determinadas novelas podiam *aproximar-se* mais decisivamente do que outras da representação direta da totalidade” (COUTINHO, 2005, p. 156-157). Essa variação na maneira que a novela se aproxima da totalidade não viria apenas do talento individual do novelista, mas também estaria determinada pela época histórica em que ele estaria produzindo a sua literatura (COUTINHO, 2005).

Para melhor ilustrar a questão da variação de níveis de universalização, Coutinho deu o exemplo de Guy Maupassant e Thomas Mann. No primeiro, comentou que, em muitas de suas novelas, descreveu eventos singulares que chegavam a ser pitorescos, situando-se na tradição naturalista de seu tempo. Quando Maupassant utiliza dos recursos fantásticos, não eleva “tais relatos ao nível da tipicidade realista” (COUTINHO, 2005, p. 157); no segundo, também existem variações de universalidade quando se propunha a tratar de um mesmo assunto na forma novelística. Nas novelas kafkianas também ocorrem variações do nível de universalidade: *A construção*, *A metamorfose* e *O processo*, assim como fragmentos presentes em *O castelo*, apresentaram níveis diferentes. Nessas obras, Kafka teria atingido o nível máximo possível de universalidade determinado pelo conteúdo de seu momento histórico e pelo gênero que melhor atendia as determinações de figuração desse conteúdo. Algumas outras apresentaram apenas em dados brutos os conteúdos, o que não permitiu serem consideradas como novelas, pois não se transformaram “dialeticamente em momentos reveladores da necessidade social” (COUTINHO, 2005, p. 159).

Para acessar o mundo figurado nessas obras de dados brutos e com a ausência da tipicidade, seria necessário recorrer aos conteúdos históricos biográficos de Kafka, o que indicaria defeitos na realização estética dessas obras. Nesses casos, os significados estão situados e determinados pela história biográfica do autor, o que seria uma barreira para

atingir a universalidade almejada pelo escritor e a obra. Assim, “a presença de novelas naturalistas e de parábolas alegóricas na *práxis* criativa de Kafka, todavia, não anula o caráter realista da parte mais significativa da sua produção literária” (COUTINHO, 2005, p. 159).

Para mostrar a diversidade de níveis de universalidade na obra kafkiana, O crítico abordou duas novelas elaboradas no mesmo período e com a mesma temática: *O veredicto* e *A metamorfose* que foram escritas em 1912. A temática central eram as formas de relações estabelecidas dentro do ambiente familiar, que se ligam “estritamente à questão da função humana e social da família nos quadros do novo capitalismo” (COUTINHO, 2005, p. 160). Kafka mostrou que as relações da vida privada e familiar são envolvidas no movimento de burocratização racionalizadas próprias do capitalismo monopolista. O ambiente familiar e as relações privadas perdem a condição de refúgio contra a brutal desumanidade do “mundo dominado pelas leis do capitalismo” (Ibidem). A perda do refúgio familiar se dá pelo seu envolvimento no processo de reprodução do capital, a família dissolve-se e delega as suas funções para o “coletivo massificador fetichizado, ou pode assumir os traços desse coletivo, convertendo-se num microcosmo da manipulação universal” (Ibidem).

Os fenômenos das relações familiares permeadas pela burocratização foram plasmados na novela *O veredicto*, mostrando as formas de relações de Georg Bendormann com o seu pai, que o sentenciou ao suicídio por desobediência. Bendormann não reluta à sentença estabelecida pelo pai, apenas se encaminha para a execução. A imagem do pai apareceu como fonte de repressão da individualidade, todos os planos e projetos do indivíduo foram subordinados à “racionalização irracional imposta pela família, em sua nova figura de sucedâneo da coletividade alienada” (Ibidem). Essas formulações de Coutinho foram de encontro com as elaborações de Walter Benjamin no ensaio “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte” (1934). Benjamin relacionou o mundo burocrático dos funcionários com o ambiente familiar, onde o “mundo dos funcionários e o mundo dos pais são idênticos para Kafka” (BENJAMIN, 1986, p. 139). Desse modo, o ambiente familiar passou a ser o microcosmo da manipulação universal, ou seja, os ambientes familiares ganhavam novos conteúdos, os da burocratização e da manipulação (COUTINHO, 2005).

Kafka, na novela *O veredicto*, não teria elevado o evento extraordinário a uma tipicidade universal. Mesmo atendendo tecnicamente todas as leis formais para a elaboração de uma novela, a falta da tipicidade e o distanciamento épico não permitiu a

esse texto proporcionar uma catarse, mas sim um estranhamento com o evento atípico. Em *A metamorfose*, ao contrário, o crítico brasileiro mostrou uma “objetivação estética autenticamente realista” (COUTINHO, 2005, p. 162). Com base na formulação de Benjamin, evidenciou que antes de se transformar em um inseto daninho, Gregor Samsa se dedicava a uma atividade alienada para beneficiar os interesses de sua família parasitária. A manipulação de Gregor pelo pai passa por meio da “exploração econômica”. O personagem, ao se transformar em inseto, perde sua capacidade de manter seus compromissos econômicos com a família, passando a ser marginalizado em seu seio, por ser visto como estranho e inútil. Por não ser mais possível se submeter aos papéis impostos pela coletividade familiar, ele é visto como um verme. Em *A metamorfose*, assim como em *O veredicto*, a instância que executou a punição foi o pai, que isola e repugna de imediato. Desse modo, “enquanto a mãe e a irmã, pelo menos no início, tentam ajudar Gregor, colocando-se a seu lado, o pai é tão implacável quanto aquele de *O veredicto*” (COUTINHO, 2005, p. 162).

O crítico apontou que Kafka com a realização da novela *A metamorfose*, assumiu uma nova atitude diante de suas produções. Ao representar o ambiente familiar moderno típico, elevou essa novela ao nível realista. A visão distanciada e crítica do ambiente familiar explicitou as determinações concretas. Em primeiro lugar, Kafka mostrou como que os valores da solidariedade contidos no “*ethos* positivo da velha família burguesa” permaneceram apenas para aqueles que não viveram ou não entraram para a esfera econômica no ambiente familiar. Quem representou a contradição do *ethos positivo* na obra *A metamorfose* foi a personagem irmã de Gregor, que mantém seu *ethos* humanista até antes de se tornar responsável pelas finanças da casa. Com isso, ela preenche o lugar que estava vazio na composição familiar e no desenvolver da novela esse *ethos* é perdido. Quando passa a assumir a função que era do irmão, abandona a atitude “humanista” que estava preservada até então, e “torna-se uma implacável realista, sendo a primeira a exigir que se consuma a definitiva eliminação do irmão metamorfoseado” (COUTINHO, 2005, p. 163). Em segundo lugar, foi revelado o utilitarismo cínico do pai e as asquerosas motivações “econômicas que estão na base do vínculo familiar moderno” (Ibidem).

Tendo isso em vista foi defendido que a literatura kafkiana denunciou “implacavelmente a estrutura repressora da nova família gerada pelo capitalismo monopolista” (Ibidem). A visão imanente do relato de Kafka remete a nova forma de vida familiar, que dissolveu a humanidade do indivíduo que aceitou viver sob os valores familiares estabelecidos na época do monopólio. A vitória do realismo em A

metamorfose, ao contrário das novelas clássicas, foi determinada pela narrativa épica, na qual o narrador não se identifica com o ponto de vista da sua personagem, o “distanciamento épico é a reposição estética do distanciamento crítico e ideológico” (Ibidem). A novela *O processo* (1925), para o crítico, foi a obra que atingiu o maior nível de universalização, pois o “evento extraordinário” apresentado explicitou as “inúmeras determinações humanas, colocando em movimento uma realidade mais ampla, mais rica e mais articulada do que a que aparece em qualquer obra de Kafka” (COUTINHO, 2005, p. 164). O mundo manipulado não foi apresentado por meio do “micro-cosmo familiar”, mas na forma dupla da burocracia, a judiciária e a bancária, a esfera pública e a privada se concatenam; por meio dessa representação, atingiu-se uma “simbolização ainda mais universal da reificação contemporânea” (Ibidem).

Mesmo *O processo* atingindo o nível mais alto de universalidade entre as obras kafkianas, esse trabalho não poderia ser comparado com um romance. Os problemas presentes nessa obra não eram próprios dessa forma estética, mas sim da novelística. Kafka, ao enriquecer essas problemáticas com questões concretas do sistema judiciário, do erotismo, da religiosidade e da arte, não as explicou de maneira hierárquica em relação ao destino humano, mas as tratou como figuras em “íntima relação com a situação provocada pelo ‘evento extraordinário’ e, mais que isso, apenas por meio dos seus reflexos na interioridade do personagem central” (COUTINHO, 2005, p. 165). A concentração das ações no processo de K. como ponto focal fazia de *O processo* uma obra tipicamente novelística e fechada, “plenamente consumada em sua estrutura” (Ibidem). O “ponto focal” iluminava os momentos essenciais da totalidade, no entanto, não teria uma representação direta dessa totalidade na ampla rede de tipos e situações. A intensa concentração no processo de K. foi o que impediu que fosse “possível considerar *O processo* como um romance” (Ibidem).

As obras kafkianas apresentam o fantástico como uma técnica para representar a realidade de forma mais intensa. A nova realidade histórica vivenciada pelo escritor e seus fenômenos aparecem como “eventos fantásticos”. Essa dimensão fantástica não apareceu apenas nas obras que apresentou de forma explícita por meio da figuração de personagens centrais como insetos e animais, mas permeia o universo kafkiano. A técnica dessa figuração abarcou uma estranheza que destacou as aparições dos fenômenos na realidade de maneira absurda. Em *O processo*, esse recurso fica visível quando as instâncias dos advogados, do banco, da arte, do religioso, aparecem ligadas diretamente ao “aparato judicial”, onde até mesmo os espaços físicos estão interligados com os

corredores e redutos judiciários. Os eventos fantásticos evocam a realidade. O crítico mostrou que as influências expressionistas em Kafka contribuíram para reforçar a atmosfera fantástica presente em sua literatura, e o capacitou a expressar intensamente os poderes infernais da alienação, evidenciando também, de modo imediato, mediato e “extremamente sugestivo, a sua real natureza” (Ibidem).

Assim como todos os demais momentos formais da arte, o crítico frisou que o fantástico também possui aspectos condicionados pelo momento histórico. As diversas manifestações da forma fantástica condizem com seu momento histórico específico, que determina seus conteúdos. Um dos exemplos expostos pelo crítico é a diferença do fantástico em Homero e a sua aparição na modernidade. No momento histórico do autor da antiguidade clássica, não existiam os problemas da alienação para serem representadas na arte, a fantasia e a realidade não apresentavam uma diferença ontológica; assim, “no universo da epopeia homérica, a essência e o fenômeno, o real e seu modo de aparecer, bem como a exterioridade dos homens, estão imediatamente unidos” (COUTINHO, 2005, p. 166). A literatura moderna, por sua vez, buscou mimetizar uma condição alienada, ou seja, uma realidade fragmentada, cindida e prosaica. Os elementos fantásticos na literatura aparecem em meio a essa realidade, como uma “quebra da normalidade cotidiana, como símbolo de uma essência reprimida que só se manifesta fenomenicamente como algo extraordinário” (Ibidem). Deu-se uma duplicação da realidade, que se apresentou de forma cindida; as unidades entre fenômeno e essência, e entre exterioridade e interioridade dos seres humanos se partiram, essa duplicação ganhou formas fantásticas para representarem o caráter alienado dessa “quebra de unidade do mundo” (COUTINHO, 2005, p. 166).

Apoiando-se em Lukács, brasileiro defendeu a existência de duas tendências da forma fantástica: a realista e a antirrealista. A primeira caracterizou-se por comportar o evento extraordinário como reflexo da realidade. Na segunda, o “fantástico antirrealista” dissolveria a realidade objetiva em uma fantasia puramente subjetiva. No entanto, as duas vertentes teriam uma gênese em comum, ambas propostas apareceram no mesmo período histórico, quando a literatura passava pelo período do romantismo. O tipo de fantástico que Coutinho vinculou às produções kafkianas passam pela tendência satírica, seguindo a maneira de Swift — um realista que produziu suas novelas utilizando o fantástico. Buscando a gênese histórica do fantástico afirmou que há uma ligação essencial entre o fantástico e a estrutura da novela como forma de reposição e conformação estética. Para o crítico, a gênese histórica do fantástico esteve ligada às formas vitais e aos valores que

apareciam diante dos olhos como firmes e inabaláveis no período revolucionário da burguesia, mas que ruíram em um curto espaço de tempo após os eventos da Revolução Francesa, os quais abalaram as estruturas da civilização europeia, abrindo as portas para esse tipo formulações literária (COUTINHO, 2005).

Aproximou o momento histórico de Hoffmann ao de Kafka para fundamentar que as utilizações das técnicas fantásticas foram determinadas historicamente. As aparições sintomáticas de fenômenos novos na realidade que ainda eram incompreensíveis em sua totalidade foram decisivas para a formulações das novelas de Hoffmann. A Alemanha desse período vivia um momento de transição brusca, onde eventos externos abalavam o mundo e penetravam nesse país por meio das invasões napoleônicas. As novas formas de sociabilização e organização social foram enfrentadas com choques ou se “amalgamavam bizarramente, com a velha realidade burocrático-feudal” (COUTINHO, 2005, p. 169). As gêneses sociais de Hoffmann e de Kafka foram semelhantes, pois do “mesmo modo que o capitalismo penetrava a Alemanha da época romântica, assim também penetrava, nas condições do Império Austro-Húngaro do início do século XX” (Ibidem). Os elementos em comum entre a criação literária de Hoffmann e Kafka se encontravam na forma novela e na apreensão dos fenômenos simbólico-sintomáticos e antecipadores que ambos escritores captaram da realidade que ainda não estava madura o suficiente para serem representadas na sua totalidade de forma romanesca. E o fantástico foi utilizado para intensificar os fenômenos extraordinários dessa realidade. A antecipação de momentos histórico na literatura kafkiana também teria semelhanças com a literatura fantástica do iluminismo. Kafka, assim como Swift, também representou a “universalidade daquilo que é antecipado, ou seja, a totalidade de um inteiro período histórico de desumanidade” (COUTINHO, 2005, p. 170).

Mesmo a técnica fantástica sendo desenvolvida plenamente pelo romantismo, foi possível utiliza-lo em formulações realistas, assim como mostrou em Hoffmann. Também ponderou que o fantástico serviu para as realizações completamente avessas ao realismo, mostrando dessa maneira a outra face do fantástico. Podendo ser “utilizada como arma de evasão, como meio de escapar — em nome de um subjetivismo desenfreado e arbitrário — das reais contradições da época” (Ibidem). Os elementos fantásticos também se manifestaram em algumas orientações da vanguarda, o surrealismo, teatro do absurdo e expressionismo. Deste último, Kafka teve forte influência. A influência do expressionismo presente na literatura kafkiana se estabeleceu apenas do ponto de vista técnico. Entretanto, as aproximações do escritor tcheco com as técnicas do

expressionismo não anulariam seu realismo, mas, pelo contrário, intensificaram o conteúdo realista de sua literatura (COUTINHO, 2005).

Para exemplificar o crítico destacou que no período romântico Hoffmann e Edgar Allan Poe se expressaram pela forma fantástica de modo distinto. O primeiro se utilizando dessa técnica como uma formalidade a serviço do realismo para mostrar os sintomas extremos das contradições essenciais da realidade, articulando a totalidade de um mundo. O segundo, Poe, tomou o fantástico como uma “concepção de mundo”, transformando o mundo em uma caricatura do sem-sentido e do absurdo. Kafka, por sua vez, teria seguido o mesmo sentido de Hoffmann. O uso da técnica fantástica nos dois escritores de língua alemã serviu para transformar as necessidades sociais que eram submetidas às leis racionais em um momento revelador. Entretanto, os elementos fantásticos presentes nas obras de Poe seriam como um “modo de dissolver as determinações reais numa angústia subjetiva, num medo pânico em face de uma realidade vivida como algo irracional e absurdo” (COUTINHO, 2005, p. 173). As mudanças psicológicas inexplicáveis dentro da obra de Poe seriam uma forma fantástica subjetiva, que deixou de lado as verossimilhanças e as determinações concretas da realidade que determinam as mudanças psicológicas. O fantástico em Poe não foi utilizado para penetrar no real, mas se apresentou como o próprio conteúdo da realidade (COUTINHO, 2005).

Assim, tecnicamente, as novelas de Poe são bem construídas e prendem a atenção do leitor, mas não levam o receptor a uma compreensão profunda da realidade e modificação de sua visão de mundo. Desse modo, em Poe, a dissolução das determinações objetivas na atmosfera indeterminada de “terror” rebaixou as suas “histórias extraordinárias”. Com uma técnica perfeitamente aplicada em seus relatos fantásticos, ele conseguiu tratar da “angústia” apenas por um viés romântico. Assim, ao comparar Poe a Hoffmann e a utilização dos elementos fantásticos de ambos, colocou que o estadunidense está longe de se aproximar do realismo crítico por meio do fantástico, mas, pelo contrário, ao utilizar-se desse elemento se afasta (COUTINHO, 2005).

Assim como Coutinho mostrou a diferença da utilização do fantástico em Hoffmann e em Poe, também enfatizou as distinções dos conteúdos e elementos literários de Kafka com as produções posteriores que fundaram a vanguarda literária. Ao analisar as obras do escritor tcheco com as do francês Eugène Ionesco, mostrou que a expressão fantástica kafkiana relatou as determinações histórico-concretas de uma época, o fetichismo, a repressão no ambiente familiar e a falência da ideologia da “segurança”. O fantástico em Ionesco expressou a completa “incomunicabilidade entre os personagens”

(COUTINHO, 2005, p. 174). A incomunicabilidade nas peças teatrais de Ionesco seriam formas plásticas de ilustrar a insensatez das relações humanas e a impossibilidade ontológica da realização dessa relação em uma vida comunitária, que foi figurada como condição que antecede as relações entre seres humanos. Ionesco não abordou em suas peças as determinações histórico-concretas dos intercâmbios estabelecidos entre os seres humanos e, muito menos, as que os separam. Essa incomunicabilidade seguiu na direção das comédias e não na das tragédias. A comicidade presente nas peças do escritor francês eram contrárias à comicidade presente na literatura kafkiana, que se assemelhava com a de Charles Chaplin⁹⁵. Nessas comédias, transpareceram uma razão crítica com propostas libertadoras (COUTINHO, 2005).

As peças de comédia de Ionesco provocam “choques” em seus espectadores. E esses efeitos não orientam para a saída do estado de alienação e da falsa-consciência, pelo contrário, reforçam o conformismo diante da realidade assumida como um destino inexorável. As produções de Kafka, ao contrário das peças de Ionesco, transformou os elementos fantástico em um instrumento para realizar autênticas catarses. A literatura kafkiana não confirmaria nos receptores uma “falsa consciência” permeada na realidade, mas os obrigaria a confrontar uma nova realidade posta como desafio, levando-os a uma “tomada de posição diante de si mesmo e do mundo manipulado que os envolve” (COUTINHO, 2005, p. 174).

As diferenças entre o fantástico presente na literatura de Kafka e aquele presentes nas peças de Ionesco ficaram mais explícitas quando Coutinho demonstrou as formas estéticas presentes na peça *O rinoceronte* (1969). Nela, o eixo central da trama se dá na metamorfose dos seres humanos em rinocerontes, uma expressão alegórica para o inconformismo. Também não houve uma transparência na determinação histórico-concreta para tal transformação. Dessa maneira, o que ficou latente foi a ideia de que o mundo é absurdo, e “que o homem está ontologicamente condenado à perda de sua humanidade, o que é expresso no fato de que a metamorfose envolve todos personagens, independentemente da posição e das atitudes que assumiam antes de sua conversão”

⁹⁵ Charles Chaplin (1889-1977) fez sucesso como dramaturgo ao figurar o homem típico em seus filmes. Segundo Lukács, em sua *Estética 1*, Chaplin, por meio de seus gestos e mímicas, figurou o homem-massa, ou “pequeno-homem” que estava frente ao capitalismo contemporâneo. Com essa forma de expressão da situação social e histórica, o cineasta conseguiu elevar sua personagem ao caráter típico. Também Lukács aproximou o círculo emotivo contido nas obras de Chaplin com o mundo kafkiano. No entanto, o sentimento de medo e impotência não são manifestações apenas da interioridade das personagens tipificadas por Chaplin, mas o resultado da interioridade e exterioridade presentes como uma unidade insolúvel. Ver mais em: LUKÁCS, Georg. El film. In _____. *Estética 1. La peculiaridad de lo estético*. Traducción de Manuel Sacristán. V. IV. Barcelona-México: Ediciones Grijalbo, 1967 (p. 173-206).

(COUTINHO, 2005, p. 175). O único que não se transformou em rinoceronte foi Béranger, herói da saga, e quando se vê diante da situação lamenta por não ser possível reverter sua condição de humano em meio aos rinocerontes e por não ter seguido os mesmos rumos dos que foram transformados. Dessa maneira, o crítico deixou visível a diferença entre o fantástico de Kafka e o de Ionesco. Em Kafka, o fantástico foi utilizado para intensificar os dados singulares da realidade, para mostrar a luta trágica do indivíduo isolado contra a alienação e reificação do capitalismo monopolista. Em Ionesco, apenas mostrou a frustração e a resignação dos seres humanos que não seguiam os caminhos colocados pelo mundo reificado (COUTINHO, 2005).

O crítico nos lembra que, assim como o fantástico, a parábola também tem uma presença relevante na literatura kafkiana. Assim como existem diferentes recursos à forma fantástica, também existem diferentes tipos de parabólica. Uma análise superficial desses elementos parabólicos poderia levar a considerações precipitadas, que colocariam Kafka como um simples criador de alegorias. Com suporte nas análises de Lukács sobre a obra *Menzogna e sprtilegio* de Elsa Morante, as quais o filósofo considerou realista ao conservar seu núcleo parabólico, mas indo além dessa forma literária ao se utilizar de novos conteúdos, convertendo-a em uma expressão ética do ser humano moderno. Concordando com Lukács sobre a sua concepção a respeito das parábolas, frisou que Kafka utilizou a parábola da maneira que conservava e, ao mesmo tempo, superava os limites alegóricos dessa forma estética. As obras apontadas nessa análise são: “Na Colônia penal” de 1914, “Durante a construção da muralha da China” de 1917, que apresentam a questão do trabalho alienado e à dominação burocrática-autoritária “com suas “sutis” formas de justificação ideológica” (Ibidem). Também em “A recusa” de 1925, a qual o descontentamento dos jovens se apresentava. Em “Sobre a questão das leis” de 1920, neste pequeno conto Kafka traz a reflexão sobre a constituição das leis e as formas de aplicação, onde o povo sabe que elas existem, mas as desconhecem, desse modo, deixam-se, de fato, governar-se por pequenos grupos aristocráticos que mantêm as leis sobre segredo. Por fim, “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos” de 1924, nesta obra o que encontramos é a figuração das contradições do mundo artístico; nessa esfera, o artista, junto de sua arte, é colocado em um movimento de aproximação e afastamento do povo (COUTINHO, 2005).

Entretanto, o crítico enfatizou que nas obras menores de Kafka, principalmente nas breves narrativas, a forma parabólica se aproximou da alegoria. Em *Um médico rural*, uma coletânea publicada em 1918, estava presente o conto “Diante da lei” (1915), que

nos apresenta um homem diante do portão da lei que não conseguiu passar por sua sentinela e, ainda, foi desencorajado por ela ao dizer que era a primeira e a mais fraca de todas as outras sentinelas que o homem teria que enfrentar. Essa parábola isolada tem características que a transforma em uma alegoria. Entretanto, quando essa narrativa foi incorporada na estrutura da novela *O processo*, perdeu suas características alegóricas e se transformou numa parábola simbólica, pois indicou ao herói Joseph K. que a religião e nem mesmo a justiça poderiam lhe oferecer a saída e a esperança para seu processo e, por fim, mostrou que Kafka incorporou os elementos formais que colaboraram para intensificar o seu conteúdo estético. A utilização dos recursos fantásticos e parabólicos permitiu que o escritor escapasse das formulações naturalistas e alegóricas. Essas técnicas foram determinantes para que a formulação estética kafkiana fixasse o momento histórico de modo universalizante e que se tornasse uma forma *sui generis* de literatura. E assim, Kafka, por meio da sua reposição estética novelística foi mais uma vez realista (COUTINHO, 2005).

3.5.4. Reposição estética: o alegórico na literatura kafkiana

Carlos N. Coutinho nos alertou que sempre que Kafka quis escrever romances, como *O desaparecido* e *O castelo*, não foi bem-sucedido, pois esses escritos não atenderam às demandas necessárias para realização esteticamente um romance. Na primeira tentativa, com *O desaparecido*, não passou de um projeto fragmentado que foi abandonado. Na hipótese do crítico, a desistência se deu porque Kafka percebeu que não seria possível encontrar uma estrutura formal para a unificação dos eventos que compõem esse manuscrito. O escritor retirou um fragmento desse projeto e o considerou uma novela fechada, “O fogueira” de 1912. No entanto, o crítico defendeu que esse fragmento não constitui uma obra fechada, tão pouco uma novela, pois faltou um “evento extraordinário” que “constitui o ponto de articulação da autêntica novela” (COUTINHO, 2005, p. 180).

Mostrando a debilidade de Max Brod que transformou *O desaparecido* em uma alegoria que “expressa uma concepção dualista da condição humana” (COUTINHO, 2005, p. 181). Ao tentar realizar um desfecho conclusivo para ela a condição dupla de Karl Rossmann foi figurada como a de um pecador punido pelo pai e a de um exilado num mundo absolutamente estranho aproximando seu conteúdo, ainda mais, aos aspectos do “irracionalismo existencialista” (COUTINHO, 2005, p. 181). A justificativa de Brod para a organização de *O desaparecido* foi a de pôr um possível contato de Kafka com a

filosofia da vida de Soren Kierkegaard, o precursor do existencialismo. Esse suposto contato teria se iniciado na época que o escritor se empenhou em escrever esse romance. Porém, Kafka não foi muito simpático ao dualismo kierkegaardiano, que seria, por um lado, gozar a vida dentro da esfera estética ou, por outro, na órbita moral religiosa. A fratura na estrutura de *O desaparecido* assemelhar-se-ia com o dualismo na filosofia de Kierkegaard. O modo de organização proposto por Brod encaminhou o romance para um “final feliz”, deixando clara a falta de mediações internas dos relatos que constituíram a obra em sua totalidade. Isso mostrou objetivamente uma “ilustração alegórica de uma concepção dualista-transcendental da vida humana” (COUTINHO, 2005, p. 182).

O crítico desvendou que, o fato de o projeto de *O desaparecido* ter sido abandonado por Kafka e reorganizado por seu amigo, fez com que essa obra só pudesse ser lida como uma parábola alegórica. Entretanto, ao voltar aos fragmentos da forma original deixada por Kafka, constatou a sugestão para uma estrutura romanesca, mas que o escritor não chegou a atingir esse objetivo. Assim como *O desaparecido*, para o brasileiro, a obra *O castelo* também foi um projeto de romance. E seus múltiplos episódios situariam todos os níveis das relações estabelecida pelo herói K., por um lado, com os moradores da aldeia e, por outro, com a burocracia emanada do castelo. Mesmo tendo essa relação imanente em torno do herói K., ainda assim, essa obra ficou sem o desfecho conclusivo (COUTINHO, 2005).

Salientando que *O castelo* foi uma obra inacabada, que também se apresentou como um fragmento de um projeto de romance, e que não se apresentou como um romance, mas como uma novela. Assim, alertou que não poderia equiparar os fragmentos desse projeto com de *O desaparecido*, pois em *O castelo* não existiria a declinação para um “dualismo alegórico” e nem a coexistência de fragmentos imanentes e transcendentais. Entretanto, em *O castelo* existem figurações de aspectos diversos, que passam pela burocracia insensata do mundo moderno e que são tratadas com humor crítico. Também estão presentes episódios que são constituídos como totalidades relativamente fechadas e que podem ser consideradas como figurações novelísticas autônomas. Mesmo com as tendências imanentes presentes nessa obra, estas não seriam suficientes para atingir uma “organicidade romanesca plena”, ou seja, as inúmeras figurações estéticas permanecem sem solução nas “questões levantadas ao longo do relato” (COUTINHO, 2005, p. 185).

E por consequência da ausência do final da obra, não é possível saber o desfecho da luta do agrimensor K. diante da burocracia e das autoridades do castelo. Essa ausência de final impediu a formulação de uma “avaliação estética”, pois não temos a

representação clara do desfecho dos valores ou desvalores humanos na forma cômica ou trágica. Também seria necessário para a criação de um “mundo próprio” que fez da “objetivação artística um “ente-para-si” (COUTINHO, 2005, p. 186). As tentativas de K. para adentrar no castelo e desvendar a burocracia não foram explicitadas plenamente no desenvolvimento da obra. O desenvolvimento e as articulações presentes em *O castelo* apareceram apenas sob a luz do “ponto focal do enfrentamento entre K. e a dominação burocrática” (Ibidem). Desse modo, conclui-se que, mais uma vez, estaríamos diante de uma novela (COUTINHO, 2005).

Coutinho verificou em *O castelo* a contraposição entre o conteúdo romanesco e a tendência de Kafka de encontrar para esse conteúdo uma estrutura novelística. Contudo, o escritor considerou esse seu texto como um romance. Os problemas presentes nessa obra só encontrariam soluções em uma estrutura estético-formal romanesca. Diferentemente do conteúdo de *A metamorfose* e de *O processo*, em *O castelo* o ponto focal da ação era o esquema típico do romance clássico: o foco estava na luta do herói contra as “regras do mundo alienado” (COUTINHO, 2005, p. 188). A ação para sair desse estado não era imposta ao herói, mas caberia a ele, como sujeito, colocar-se contra esse estado de vida. No desdobramento do tema de *O castelo*, Kafka alterou substancialmente o esquema de estrutura do romance, o que o aproximou da configuração estético-formal das produções novelísticas. Em última instância, a luta de K. logrou contornar as determinações objetivas impostas pelo mundo alienado, mas a buscar e assumir o papel de agrimensor ao exercer as funções que determinam sua posição na divisão alienada do trabalho (COUTINHO, 2005).

O movimento de “cair e levantar” presente na obra *O castelo* provoca uma atmosfera cômica que a aproximou dos filmes de Chaplin. O mundo “regido pela razão” poderia sanar, de maneira simples, os problemas que a contratação do agrimensor impunha, mas as resoluções se complicavam num mundo dominado pela burocracia irracional. As experiências alcançadas pelo agrimensor foram estabelecidas pelas bases administrativas que surgiam de modo inexplicável. As regras formais e vazias emanadas das instituições burocráticas, que regiam uma divisão alienada do trabalho, eliminariam a possibilidade de qualquer tomada de decisão individual por meio de uma razão crítica e de responsabilidade ética. Com esses elementos, Kafka esteve no limiar da construção de um grande romance satírico sobre a manipulação burocrática do mundo moderno. Entretanto, o modo novelístico sobressai na tentativa de Kafka formalizar o conteúdo que envolvia os problemas internos no universo de *O castelo* (COUTINHO, 2005).

Deste modo, a obra que apresentou elementos mais próximos do alegórico foi o projeto de romance *O desaparecido* e a novela “O foguista”, que era um fragmento desse projeto. A alegoria presente em *O desaparecido* também esteve determinada, por muito tempo, pelo modo que Brod a organizou para consolidar seu desfecho. Esse trabalho de Brod indicou para uma alegoria das vivências judaicas de Kafka. A obra *O castelo* apresentou a incorporação dos elementos que constituem a novela dentro da proposta de um romance. Mesmo essa obra mostrando uma gama enorme de elementos interligados, o modo que foi deixada só tornaria possível vê-la como uma novela e a falta do desfecho determinou o impedimento de uma análise estética mais profunda.

Para uma conclusão

I

Com a breve abertura democrática nos anos 40 os movimentos culturais ganharam força e espaço. Em muitos casos, os movimentos culturais e artísticos aliavam-se às forças políticas de esquerda, ajudando a compor os setores progressistas e revolucionários. Os artistas, desde o começo do século XX no Brasil, ocupavam espaços consideráveis dentro dos movimentos de esquerda fortalecendo esse setor da política. Levando em consideração os movimentos culturais e artísticos dos “longos anos 60” houve uma intensificação da produção cultural e artística no Brasil, que só cessou de crescer após o recrudescimento do golpe em 1968.

Entre as décadas de 1950 e 1960, para atender as demandas de elaboração de ação políticas-culturais de maneira refletida nas necessidades vigentes, militantes do PCB, Konder e Coutinho, passaram a recepcionar as obras estéticas de György Lukács no Brasil. As formulações estéticas do filósofo se adequaram perfeitamente às novas resoluções do partido na década de 60, desse modo a filosofia lukacsiana passou a permear nos ambientes culturais e artísticos. Por meio do PCB e por suas formulações críticas, Konder e Coutinho foram os principais disseminadores da filosofia do húngaro em espaços políticos nacional, assim como José Chasin, um dos primeiros a analisar o Brasil e o movimento integralista por meio das categorias lukacsiana. Dentro desse breve período de efervescência política e cultural, a filosofia de Lukács foi uma peça importante para revisitar o desenvolvimento da cultura nacional e iniciar uma crítica estética-cultural marxista no Brasil. Os marxistas Schwarz, Konder e Coutinho foram na década de 1960 tributários da filosofia estética lukacsiana, o primeiro renovou a crítica literária nacional e os outros dois renovaram, de modo militante, a teoria marxista no Brasil (FREDERICO, 2007).

As vertentes do movimento modernista inauguraram debates estéticos ao retomarem as propostas dos movimentos vanguardistas europeu, ao defenderem que os artistas deveriam intervir na política e na realidade por meio de suas produções artísticas. A vertente do modernismo no Brasil que teve uma duração longa foi o concretismo que se iniciou na arquitetura na década de 1930, permeando as artes plásticas na década seguinte e, por fim, a poesia na década de 1950. Retomando o debate histórico das vanguardas e seguindo uma proposta derivada da Bauhaus, recusaram a nomenclatura de artistas passando a classificarem-se como técnicos, com a afirmação de que suas

produções artísticas, até mesmo a poesia, deveriam ser utilitárias e consumíveis. Os concretistas retornavam à vertente objetivista e naturalista na obra de arte, na defesa do objetivismo “puro” e empírico, negavam e travavam uma luta aberta contra as ideias humanistas na arte e na literatura. Os abstracionistas também seguiam a vertente vanguardista, sem deixar de lado a importância da objetividade, a interação do artista e do intelectual com a realidade. Os abstracionistas eram mais maleáveis em relação ao desenvolvimento e racionalismo objetivista, mas também deixavam de lado o humanismo. A primeira, os concretistas, por verem no humanismo o subjetivismo e a segunda, os abstracionistas, por vincula-lo com a arte acadêmica classicista (NAVES, 2003).

Em 1959, ocorreu a fundação do movimento Neoconcreto por meio de seu manifesto. O neoconcretismo foi influenciado pelo Cubismo e negado e reatualizando as propostas do Concretismo e do Abstracionismo. Os neoconcretos negavam o objetivismo exacerbado dos concretistas, a vinculação com o desenvolvimentismo, o racionalismo industrial e o “dogma” da vinculação da arte a vertentes políticas, procuravam se desvincular da arte concreta por meio da negação da representação industrial do concretismo, pois viam como perigoso a exacerbação da racionalidade industrial. Dessa maneira, passaram a defender que a produção artística deveria seguir as ações dos organismos vivos, ao mostrar na forma estética sua dinâmica e seu desenvolvimento. Os neoconcretos decentralizavam o ser humano da estética, para representar outras formas de vida e dinâmicas presentes na realidade. Com sua proposta de anti-dogmatismo político e anti-acionalismo na arte exaltaram a proposta de *l’art pour l’art* (NAVES, 2003).

Na década de 1960, na política, na cultura e na arte o tema da revolução era o ponto central dos debates. Os movimentos contra a ordem e por uma revolução social foram vetores para os debates estéticos e para criatividade na arte. Com o apoio e o incentivo das organizações e partidos de esquerda⁹⁶. Em 1955, os artistas que eram militantes do PCB foram destacados para fundar o Teatro Paulista do Estudante (TPE). Essa iniciativa foi precursora em estreitar o espaço entre teatro e política no Brasil. Em 1956, o TPE, juntou-se com o Teatro Arena, anos mais tarde essa junção veio a renovar a dramaturgia nacional, ocorrendo no fim dessa década a nacionalização e a popularização

⁹⁶ Ver mais em: BARÃO, Carlos Alberto. A influência da Revolução Cubana sobre a Esquerda Brasileira nos anos 60. In. MORAIS, João Quartim; REIS, Daniel Araújo. *História do marxismo no Brasil: vol.1. O impacto das revoluções*. 2º ed. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

do teatro no Brasil. Essa junção entre TPE e Teatro Arena chegou até 1970, sendo barrada neste mesmo ano pelas truculências legalizadas pelo Ato institucional nº5 (A.I.-5). O Teatro Oficina que nasceu do movimento cultural esquerdista dos anos 1960, teve uma explosão criativa em 1967 e 1968, com uma visão diferente do nacional-popular. Buscando estudar a cultura brasileira para encontrar uma maneira nativa para a comunicação da realidade do Brasil, passou pela fase de ligação com o Teatro Arena mediado pelo estreitamento dos horizontes de ambos. Essas junções entre os teatros chegaram até 1970, quando o Teatro Arena encerrou com a dissidência de atores e pelo exílio do diretor José Celso (RIDENTI, 2003).

Nos anos seguintes ao Manifesto Neoconcreto de 1959, foi fundado o Centro Popular de Cultura (CPC) em 1961 conjuntamente à Unidade Nacional dos Estudantes (UNE) e artistas dissidentes do Teatro Arena. Entre os artistas estava Oduvaldo Vianna Filho, também conhecido como Vianinha. No ano de 1962, o CPC lança “O Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura” foi uma resposta ao Teatro Arena, cuja proposta era de radicalização da produção cultural, aproximando todas as formas artísticas e unificando-as para a produção de uma arte popular e revolucionária, pois era vista como necessária e viável dentro da conjuntura nacional. O manifesto trazia a proposta de arte de qualidade com expressão e comunicação popular para combater a arte dita “superior”. Definiam a popularidade da arte como um artifício de politização e transformação do indivíduo receptor da obra. Com isso em 1964, o CPC foi ativo contra o golpe civil-militar, organizando o show Opinião que aproximou a música popular brasileira do teatro permanecendo ativo até 1966, dando origem ao Teatro Opinião que até 1968 foi um local de reunião dos opositores da ditadura (RIDENTTI, 2003).

Com a aproximação do teatro, música e cinema surgiram novos movimentos. Entre eles, o Cinema Novo, tendo Glauber Rocha como um expressivo atuante, e ainda, o Tropicalismo. Em 1965, Glauber Rocha no Rio de Janeiro, lançou seu *Manifesto Eztetyka da Fome*, pelo qual anunciava o nascimento de um cinema “terceiro-mundista”. Em 1967, em Salvador, o movimento Tropicalista⁹⁷ ganhou expressividade, a música foi o meio da popularização desse movimento, com representantes como Gilberto Gil, Tom Zé, Caetano Veloso, Campinam, Gal Costa e outros. O Tropicalismo foi um movimento vanguardista que fazia oposição às belas-artes, que não se propôs a ser “porta voz do marxismo e nem da revolução”, pois se denominava como um movimento contra-cultura,

⁹⁷ O nome Tropicalismo teve origem de uma obra neoconcreto de Hélio Oiticica

aproximando-se do movimento *Hippie* estadunidense. O tropicalismo também teve influências da proposta de Cinema Novo de Glauber Rocha. Este por sua vez admirava o nível inventivo, anticonvencional e antirracional do tropicalismo, mas combatia o americanismo no movimento e a proposta de contra-cultura. O movimento Tropicalista teve duração curta, de 1967-1968, sendo suprimido pelo AI-5. Os músicos mais expressivos, Gilberto Gil, Caetano Veloso e outros, foram exilados, com isso, o movimento se extinguiu (RIDENTTI, 2003).

II

Com o cenário político-cultural do Brasil e o renascimento das vanguardas, foi necessário passar a discutir arte e literatura de maneira estética, pois surgiu uma gama de escritoras e escritores, grupos de teatro, cinema novo e o movimento Neoconcreto⁹⁸ que colaboraram para efervescer o debate no campo das artes nos anos de 1960. A maioria desses grupos vinculavam suas produções artísticas com propostas políticas, outros, como os neoconcretos, renunciavam em vincular a obra de arte com a política de maneira direta. Nesse contexto de produção artística e cultural ocorreu a massificação da recepção da obra de Franz Kafka no Brasil por meio das traduções e comentários, influenciando escritores e poetas e fazendo-se necessário discutir sua literatura. Até o começo dos anos 1960, a literatura kafkiana ainda era discutida de modo biográfico pelos tradutores e comentadores. As formulações críticas sobre a obra kafkiana dos três autores analisados ao longo dessa dissertação não se deram de modo isolado, mas dentro de um debate nacional e internacional, que colaborou para relacionar a produção artístico-cultural brasileira como parte do desenvolvimento mundial. Por meio do debate estético literário, cada um a seu modo abordou o problema da arte e da realidade histórica presentes na literatura de Kafka.

Os jovens marxistas Roberto Schwarz, Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho acreditavam que a arte e a cultura consolidavam espaços de formação ideológica e de luta política. Com isso, eles estavam preocupados em entender as influências estrangeiras no desenvolvimento artístico e cultural do país, defendendo a universalidade da arte e sua capacidade de ensinar sobre os fenômenos que se manifestam na realidade. O debate

⁹⁸ Esse momento histórico entre 1950 e 1970 houve um enriquecimento cultural no Brasil. Na década de 50 na literatura surgem os nomes de Guimarães Rosa e Clarisse Lispector, no teatro surge o grupo Teatro paulista do estudante e o Teatro Arena. Nos anos 60 surgem o Teatro Oficina, os Centros Populares de Cultura, o Show Opinião e posteriormente o Teatro Opinião. Em 1967 a 1968 surge o movimento Tropicália na música.

estético marxista em torno da literatura kafkiana colaborou para o esclarecimento da importância da produção artística, do compromisso da arte com a realidade e também para uma crítica mais fundamentada aos fenômenos da alienação, estranhamento e reificação. O debate estético travado por esses jovens intelectuais implicou em criticar a *l'art pour l'art* e defender a arte e a cultura como produções autônomas, ou seja, sem precisar de etiquetas de classificação. A arte, por meio de seu núcleo próprio fazendo-se ativa na realidade de modo político no sentido da emancipação humana, sem precisar destituir-se do status de arte e cultura. E foi em meio do debate das vanguardas que a literatura de Kafka foi analisada e discutida por esses críticos.

Os pontos de concordâncias gerais que aproximam os críticos brasileiros ficam visíveis: a principal é a influência da filosofia e crítica literária lukacsiana. György Lukács foi um filósofo central para os críticos brasileiro, de modo geral suas formulações foram as bases para a renovação do marxismo no Brasil e principalmente para a valorização da análise da arte e da cultura como produções humanas que colabora para a emancipação humana. De maneira mais específica, ainda por motivos de incorporação da filosofia lukacsiana, os brasileiros tiveram posicionamentos contrários ao movimento artístico de vanguarda. Cada um ao seu modo teceram críticas a esse movimento, Schwarz abordando a forma técnica de produção artística da vanguarda; Konder trazendo para o debate a perda da centralidade do humanismo na obra de arte de vanguarda; Coutinho, por sua vez, também criticou a perda da centralidade do humanismo, no entanto, como uma consequência da subjacência filosófica e ideológica irracionalista na arte de vanguarda.

Com isso em vista, também de modo geral, os críticos seguiram os passos de Lukács e foram defensores da arte e literatura realista. Em relação a essa categoria cada um trouxe uma maneira de entendê-la e defendê-la. No que diz respeito ao realismo em literatura, é ao mesmo tempo o ponto que os críticos se identificam de modo geral, mas também é onde se cria uma não identificação. O modo que cada um entendeu e defendeu o realismo foi importante para que eles interpretassem a literatura de Kafka de modo original. O caminho que seguiu Schwarz para defender o realismo foi de entendê-lo como uma técnica pertencente a uma escola literária própria, e que para atingir o realismo em literatura bastava seguir essa técnica. O realismo de Konder é baseado na visão do humanismo, que é próprio da escola classista e realista, no entanto, seguindo a questão de que para a arte ser realista o criador deve tratar do conteúdo histórico de modo que a obra ensine e modifique o receptor. Por fim, Coutinho defendeu o realismo como uma categoria imanente da obra de arte e central para a realização de uma crítica estética

marxista da obra de arte, com isso defendeu que a obra para ser realista teria que atender a leis estéticas específicas a sua singularidade e, por fim, essa categoria seria a determinação valorativa para a autenticidade da obra de arte.

Por meio do ambiente universitário e vinculado ao meio de comunicação da imprensa, Schwarz executou sua batalha estética e política. O seu primeiro ensaio sobre Kafka de 1961 foi publicado em livro, e o segundo, de 1966, foi publicado no suplemento literário da Folha de São Paulo, o ensaio que trata de Odradek trouxe uma crítica violenta aos costumes pequenos burgueses da classe média que colaborou para a consolidação do golpe de 64. O crítico, no debate com Günther Anders, trouxe os problemas dos fenômenos da alienação e reificação que Kafka figurou de modo artístico. Também se propôs a analisar a técnica literária mostrando que o escritor atingiu um conteúdo verdadeiro por meio da linguagem maciça, mas que absolutizou um momento histórico em seu universo literário ao fechar as possibilidades para a saída das situações contingentes. Para o crítico essa forma de operação retira a historicidade própria da linguagem e a sua mutabilidade no desenvolvimento histórico, com isso, atingindo por meio dessa técnica o irracionalismo. Tratando o realismo como uma escola literária e de modo formalista, Schwarz, diferentemente de Konder e Coutinho, não utilizou o realismo como uma categoria de valoração da obra de arte, mas entendeu que para atingir esse objetivo é preciso seguir uma técnica específica própria ao realismo. O crítico ao buscar a técnica realista na literatura kafkiana ficou impedido de ver a formulação de Kafka como uma especificidade de forma e conteúdo determinada pelo momento histórico do escritor. Essa formulação sobre a obra kafkiana teve colaboração do arcabouço teórico de György Lukács, Theodor W. Adorno e Bertolt Brecht que foram absorvidos por Schwarz de modo original no que se refere ao realismo. O crítico analisou o modo como o escritor formulou o conto de fadas de sinal trocado; a maneira de operação da consciência do herói pelo autor; como a temporalidade é duplicada e destruída; como o mito ganha prevalência diante da História; como a última perde sua característica de fonte do mito e se transforma em uma imagem genérica; e, por fim, as barreiras absolutas para o desenvolvimento do herói colocada por Kafka.

Em sua análise de 1961 sobre *A metamorfose*, o crítico conseguiu mostrar de modo profundo as camadas existentes na literatura kafkiana que a determinam esteticamente. As camadas internas da literatura kafkiana que foram trabalhadas envolvem reflexos das várias esferas da vida. Essas esferas formam a história como propriedade imanente da obra. As formas e os resultados do fenômeno da alienação nessas esferas foram abordados

mostrando a divisão social do trabalho, como esse fenômeno penetra no âmbito familiar, na consciência e como o tempo é reorganizado e cindido por ele. E como resultado, a reificação sendo gerada desse processo invasivo que transforma o corpo em uma coisa, qualquer espaço em ambiente hostil e, por fim, a linguagem que se torna inacessível. Todas essas camadas da literatura kafkiana foram trabalhadas e explicitadas pelo crítico. Na abordagem de 1966 sobre o conto *Die Sorge des Hausvater*, o crítico consegue tratar as relações dos protagonistas, o narrador e Odradek, de modo histórico-ontológico, revelando de modo a crítica imanente do breve conto de Kafka. Essa maneira de abordagem trouxe a possibilidade de a obra literária ser vista de modo mais profundo, enxergando-a como um produto que nos possibilita conhecer a realidade histórica contribuindo para o debate.

A limitação da análise de Schwarz está relacionada à sua maneira de procurar em Kafka os elementos realistas de modo formalista, como já foi dito, vinculando o realismo a um modo técnico de produção. No escritor os elementos realistas que compõe a sua obra não estão dispostos como nas obras da escola realista e classista, ou seja, de modo tradicional, ele rompe com o tradicionalismo formal atingido uma valoração estética vinculada aos fenômenos históricos próprios ao seu tempo. O realismo de Kafka é histórico, o crítico quando faz a sua análise buscando o realismo dentro das limitações técnicas e do imanentismo exacerbado, perde de vista a dimensão exterior da obra, a historicidade fica debilitada ou excluída, desse modo, o tratamento que a literatura kafkiana ganha em 1961 é estritamente voltada para a relação interna entre forma e conteúdo sem levar em conta as determinações históricas externas a obra. Em seu segundo trabalho publicado sobre Kafka, essa abordagem formalista foi superada ao dar lugar a uma análise envolvendo a interioridade do conto, a forma e conteúdo, com a exterioridade histórica ampliada.

Nas formulações filosóficas marxistas, Konder utilizou a literatura kafkiana como uma ferramenta para explicar o fenômeno da alienação, estranhamento e reificação de modo plástico. Em 1965, em seu livro *Marxismo e alienação*, ao tratar sobre o tema da alienação colocou as obras de Kafka como um modelo de literatura realista por retratar o fenômeno moderno da reificação na forma literária. Em 1966, em seu livro crítico biográfico, tratou da vida, do momento histórico de Kafka e da vinculação desses elementos com sua produção literária, entrou em debate com críticos internacionais que trataram a literatura de Kafka de forma unilateral. Em sua proposta de divulgação de Kafka também fica claro a manifestação de que a arte e a literatura devem ser tratadas por

meio das categorias pertencente a arte, ou seja, a crítica a elas teria que ser formulada por meio das categorias estéticas, e não pela psicologia ou biografia do autor. Apontou, criticamente, a maneira apressada da análise de Lukács⁹⁹ que tratou o escritor como existencialista e precursor da vanguarda. Esse debate com o filósofo foi retomado nas páginas de conclusão de seu livro *Os marxistas e a arte* de 1967, no qual mostrou as elaborações teóricas dos marxistas sobre a produção artística e o desenvolvimento de uma filosofia estética marxista, com isso pode apontar de modo mais claro a debilidade da formulação de Lukács sobre a literatura kafkiana.

A sua contribuição possibilitou mostrar a expressividade de Kafka como um escritor pertencente à literatura universal (*Weltliteratur*). Com seu trabalho trouxe para o cenário do debate sobre Kafka no Brasil a pluralidade de interpretações em torno das suas obras por meio dos diversos caminhos tomados pelos interpretes. Essas interpretações partiam da psicanálise chegando a formas de interpretações que fechavam a obra do escritor como trabalhos autobiográficos. Ao tratar do caso de Kafka como uma totalidade, o crítico posicionou a biografia do autor de um alado e suas produções artísticas do outro para delimitar os pontos de contato entre a vida privada do autor e a sua objetivação estética. Esse modo de operação possibilitou voltar os olhos para a expressividade da obra kafkiana como a objetivação artística de uma realidade histórica permeada pelo fenômeno da alienação e também de reabilitar a análise estética da produção literária.

Apesar de ter delineado os limites entre a biografia do escritor diante de sua obra, o crítico não realizou uma análise estética profunda da obra kafkiana em nenhum momento que tratou de seu autor. No seu trabalho biográfico apenas utilizou elementos para mostrar as contradições e os limites dos pensadores que se colocaram a pensar a literatura kafkiana. Nos demais locais onde encontramos menções ao escritor, o crítico utilizou suas obras de modo plástico para complementar suas formulações sobre a alienação e sobre o filósofo Walter Benjamin. A presença de Kafka nos trabalhos de Konder mostra a importância inquestionável desse escritor para o brasileiro, independentemente de ser ora um modelo plástico, ora objeto para a elaboração crítica das formas de análises literárias unilaterais, a sua literatura foi um fundamento de base para Konder defender a renovação do marxismo e do debate estético brasileiro.

Coutinho, por sua vez, viu na produção kafkiana os elementos do realismo crítico do século XX, tratou Kafka como um realista fantástico que realizou a reposição dos

⁹⁹ Vale lembrar que Leandro Konder iniciou uma troca de correspondências com Lukács, nós tratamos desse diálogo com a atenção voltada para a discussão sobre literatura, estética e Kafka no capítulo II.

fenômenos do mundo reificado pelo capitalismo monopolista de modo estético-humanista. No período de 1962 a 1968, o crítico mostrou em seus primeiros ensaios seu entusiasmo com a literatura kafkiana. O interesse pelo marxismo e pela estética o levou a trocar correspondências com Lukács no período de 1963 a 1969 tratando da filosofia marxista, estética e Kafka. Por meio epistolar apresentou seu projeto estético que trataria da literatura realista no século XX, partindo de Proust e Kafka utilizando o método genético histórico-sistemático lukacsiano para diferenciá-los das vanguardas literárias. Esse projeto foi recepcionado com entusiasmo por Lukács. O crítico, infelizmente, elaborou apenas dois ensaios, um sobre a literatura de proustiana em 1967 e outro sobre a kafkiana em 1970 que levou o título *Franz Kafka: crítico do mundo reificado*. O ensaio sobre a literatura proustiana foi publicado tardiamente, somente em 2005, e o ensaio sobre Kafka foi publicado de modo isolado em 1976. Com seu ensaio sobre Kafka pretendeu mostrar que a forma literária realista do escritor era proveniente das determinações do conteúdo histórico do momento da consolidação do imperialismo-monopolista e de sua burocracia como formas superiores do capitalismo. Defendeu Kafka como um romancista do mundo reificado e não um romancista, com isso entrou em debate com Lukács contrapondo a sua afirmação de que o escritor foi um precursor da vanguarda literária e um alegórico.

O crítico trata a literatura kafkiana de um ponde diferente dos demais, ele abre uma possibilidade de entender Kafka como um romancista realista, não por uma limitação individual e subjetiva de Kafka, mas por um conteúdo que foi limitado pelo seu momento histórico. O brasileiro também mostrou que a forma novela que o escritor adotou a partir de 1912 para a sua reposição estética foi tomada de modo consciente, pois foi determinada pelo material conteudístico que Kafka tinha em mãos. Dessa forma tratou a literatura kafkiana como um produto histórico determinado pelos limites históricos e também geográficos. O crítico também levou em consideração o espaço nacional e cultural a qual pertencia o escritor. Esse elemento não foi tratado com menosprezo, pelo contrário, foi considerado as pertinências que enriquecem o entendimento da obra e também a produção kafkiana, tendo em vista o foco desse elemento na análise de Coutinho, esclarece e valoriza as obras do escritor ao explicitar a sua visão de mundo atenta.

Mesmo com uma percepção acurada e de amplitude em relação à produção artística de Kafka, o crítico não deixou totalmente de lado o preconceito com a forma alegórica construída em sua trajetória de crítica às vanguardas. Ao chegar até as últimas consequências ficou visível na elaboração do brasileiro a tentativa de salvar Kafka da

alegoria. Em prol do realismo na obra kafkiana, Coutinho deixou de lado as produções literárias “menores”, reduzindo aprioristicamente as pequenas narrativas e poemas em prosa como produções essencialmente existencialistas, ou seja, subjetivistas e alegóricas, assim, o crítico não demonstrou uma análise histórica imanente desses trabalhos “menores” de Kafka, ao deixá-los de lado seu trabalho não abrangeu a totalidade da produção literária de Kafka, ficando passível de receber uma crítica à essa “parcialidade” de sua análise.

Konder e Coutinho realizaram e divulgaram seus trabalhos por meio das revistas de esquerda, editoras de esquerda e por meio das mídias de propaganda do Partido Comunista do Brasil (PCB). A maior parte de suas produções passaram ao largo das vias universitárias, foram produções militantes. Analisaram a literatura kafkiana pelo critério valorativo de realismo por meio do método histórico sistemático elaborado por Lukács em sua *Estética I*. A única diferença particular entre a interpretação desse dois em relação à obra kafkiana é que: o primeiro abordou o escritor como um romancista que elaborou suas obras de modo híbrido, ou seja, incorporando no gênero romance elementos do drama; e o segundo o tratou como um novelista fantástico que ampliou a novela com elementos parabólicos. Coutinho seguiu com o objetivo de mostrar que a interpretação de Kafka por meio dos critérios do romance pode levar a erros como os de Lukács em *Realismo crítico hoje*. Frisou Kafka como novelista afirmou que a obra *O processo* e *O castelo* não se constituem como romances, mas sim como novelas. E as parábolas presente nas obras de Kafka, as quais serviram para fundamentar o possível caráter alegórico das suas obras, o crítico afirmou que elas escapam a alegoria e atingem os critérios realista, formando símbolos que são incorporados e que ampliam os limites da categoria do realismo.

É inegável que a amizade e camaradagem entre Konder e Coutinho trouxe um enriquecimento em suas trajetórias, mas diferenciação entre as interpretações da dupla marxista se faz necessário, ela é importante pois demonstra que mesmo os dois pensadores sendo colaboradores mútuos e de desenvolvimento simultâneos, suas formulações e entendimentos de certas categorias marxistas são diferenciadas e seguem caminhos diferentes. Como foi mostrado em relação a estética e principalmente ao tratarem de um escritor em comum, Kafka, não é uma questão de negar absolutamente a influência de um sobre o outro, mas de ponderar as diferenças. Os posicionamentos de ambos se convergem apenas de modo geral, as singularidades que expressam suas

diferenças são essenciais para ver em ambos a originalidade própria a cada um e, mais importante, para não reduzirmos as formulações de um às formulações do outro.

Para além das aproximações e distanciamento entre Konder e Coutinho, também é pertinente apontarmos para o que os aproximam e o que os afastam da interpretação de Schwarz quando nos referimos à interpretação sobre Kafka. O ponto que aproxima os três interpretes marxistas é o tratamento do fenômeno da alienação e estranhamento que se manifesta na obra kafkiana. O primeiro, como já foi dito, menciona apenas que Kafka conseguiu figurar de maneira estética esse fenômeno da modernidade. O segundo tem esse ponto como central para desenvolver seu ensaio ao mostrar que o escritor figurou esses fenômenos invadindo o mundo privado modificando as estruturas organizativas desse ambiente. E o terceiro, desenvolve em seu ensaio os vários níveis que se manifesta a alienação e estranhamento, da consciência, passando pela linguagem, na temporalidade e na História.

Mais especificamente as aproximações ficam mais visíveis entre Schwarz e Coutinho. Ambos críticos, de modo geral, apontam para a tragédia presente nas obras kafkianas caracterizada pelo fim inexorável da personagem central. Para os dois críticos o fim está pré-estabelecido. Eles também tratam sobre a impossibilidade de ações das personagens dentro do universo kafkiano, onde as metamorfoses e os processos tornam-se barreiras que as impedem de se desenvolverem dentro da comodidade da vida comum. Essas barreiras, de certo modo, refigura a vida das personagens e as retira da permanência na vida segura impedido o retorno para ela. O distanciamento se apresenta na maneira que cada um trata as formas de manifestação dessas barreiras.

Em Schwarz, ao tratar especificamente de *A metamorfose*, vê que a transformação de Gregor se tornou uma barreira absoluta para o seu desenvolvimento e, também, para seu retorno às condições de ser humano. O movimento apresentado pelo desenvolvimento histórico humano é que esse se afasta de sua natureza nesse processo, tornando-se cada vez mais humano. O que acontece com Gregor em um movimento contrário, a transformação é um resultado que da partida da sua condição de humano para a condição de animalidade. Esse retrocesso se torna uma barreira absoluta ao fechar os becos de saída, assim, quanto mais Gregor se aproxima da sua condição natural, mais próximo da morte ele está. Desse modo, o crítico mostra que barreira que impede a personagem de se objetivar no mundo é a sua transformação corpórea, que modifica as suas formas de se relacionar com o mundo, deixando-o cada vez mais distante de sua condição humana.

Por sua vez, Coutinho¹⁰⁰ tem uma interpretação que se diferencia, as barreiras que se apresentam são o estreitamento da liberdade. Para esse crítico os campos de possibilidade de manobras para a liberdade são fechados para as personagens de Kafka. Esse estreitamento acontece de maneira independente das transformações e dos processos, elas são impostas anteriormente, determinando as formas de inserção e da segurança do indivíduo na cadeia produtiva do capital. As transformações e processos são os pontos altos que explicitam esse estreitamento da liberdade. Os sujeitos perdem sua capacidade de escolha frente à consolidação da burocracia capitalista e são empurrados para um capó onde os caminhos a serem tomados, quando aparecem, são escassos. Assim, a transformação de Gregor e o processo de Joseph K. são vistos como um resultado da complexidade histórico-social, dos fenômenos da alienação e do estranhamento que são resultado de uma divisão de trabalho que não condiz com a qualidade humana e que visa apenas a criação de capital. Mesmo os caminhos estreitos se apresentando as escolhas do sujeito não são livres, mas são impostas e aparecem como as melhores vias a serem seguidas, ao seguirem essas vias, entram em um circuito fechado caminhando inexoravelmente para a morte.

Por meio do debate sobre a literatura kafkiana, destacando-a como literatura universal, criticando-a com as categorias marxistas, tratando-a como um produto da humanidade que é independente das fronteiras nacionais e como um meio de compreender a realidade histórica, os críticos trouxeram novas categorias para a crítica estética brasileira e contribuíram para o avanço do debate estético e para a formação de uma crítica estética marxista no Brasil.

¹⁰⁰ Lembremos que o ensaio de Schwarz é anterior ao ensaio de Coutinho, entretanto, é importante frisar que, até onde verificamos, a interpretação de Coutinho é independente, ou seja, ele não faz nenhuma referência em seu trabalho aos ensaios sobre a literatura de Kafka de Schwarz. Isso nos leva a crer que, independente das aproximações, Coutinho as formulou de maneira própria.

Fontes

COUTINHO, Carlos Nelson. Franz Kafka, crítico do mundo reificado. In. _____. Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p.124-198.

COUTINHO, Carlos Nelson. Uma correspondência com Lukács. In _____. Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p.199-214.

KONDER, Leandro. *Kafka: Vida e Obra*. 5º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

SCHWARZ, Roberto. “A tribulação de um pai de família”. In _____. *O pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Prismas – crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Werner e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. In. _____. *Prismas – crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Werner e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

ALAMBERT, Francisco. Melancolia e humor ou o fantástico revitalizador da dialética. In PINASSI, Maria Orlanda (Org.). *Leandro Konder: a revanche da dialética*. São Paulo: Editora UNESP, Editora Boitempo, 2002.

ALAMBERT, Francisco. “Para o uso do próximo”. In. CEVASCO, Maria Elisa; OHTA, Milton (Org.). *Um crítico na periferia do capital: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra – os autos do processo*. Tradução de Modesto Carone. 2º ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BARÃO, Carlos Alberto. A influência da Revolução Cubana sobre a Esquerda Brasileira nos anos 60. In. MORAIS, João Quartim; REIS, Daniel Aarão. *História do marxismo no Brasil: vol.1. O impacto das revoluções*. 2º ed. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

BALZAC, Honoré. *Ilusões perdidas*. Tradução de Ernesto Pelanda e Mario Quintana. 2º Ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1955

- BELKE, Ingrid. Introducción: Los empleados. In. KRACAUER, *Los empleado: um aspecto de la alemania más reciente*. Tradução de Miguel Vedda. 1º ed. Barcelona: Editora Gedisa, S. A., 2008.
- BENAJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984
- BENJAMIN, Walter. Questões introdutórias de crítica do conhecimento. In. _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Paulo Rouanet. 1ºed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Barroco e expressionismo. In. _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Paulo Rouanet. 1ºed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* Volume 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7º Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In. _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* Volume 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7º Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* Volume 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7º Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolas Loskov. In. _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* Volume 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7º Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Prologo: Sobre la politización de los intelectuales. In. KRACAUER, Siegfried. *Los empleado: um aspecto de la alemania más reciente*. Tradução de Miguel Vedda. 1º ed. Barcelona: Editora Gedisa, S. A., 2008.
- BLOCH, Ernst. “Discussões sobre o expressionismo”; “O expressionismo visto agora”. Tradução de Carlos E. Jordão Machado. In. MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. 2º ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- BRAZ, Marcelo; TEIXEIRA, Aloísio; FREDERICO, Celso (Org). Carlos Nelson Coutinho: e a renovação do marxismo no Brasil. 1ºed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

BRAZ, Marcelo; RODRIGUES, Mavi (Org.). *Cultura, democracia e socialismo: as ideias de Carlos Nelson Coutinho*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2016.

CARONE, Modesto, Posfácio – Um dos maiores romances do século. In KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CARONE, Modesto, Posfácio – Uma carta notável. In KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CARONE, Modesto, Posfácio – A mais célebre novela de Kafka. In. KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

CARONE, Modesto, Posfácio – Duas novelas de primeira. In KAFKA, Franz. *O veredicto e Na colônia penal*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARONE, Modesto, Posfácio – Histórias de um mestre no fim da vida. In. KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARONE, Modesto, Posfácio – Catorze contos exemplares. In. KAFKA, Franz. *O médico Rural: pequenas narrativas*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARONE, Modesto, Posfácio – Um primeiro livro lírico e uma novela impecável. In. KAFKA, Franz. *Contemplação e O fogueira*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARONE, Modesto, Posfácio – O Fausto do século 20. In. KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARONE, Modesto. Posfácio - Um Espólio de Alto Valor. In. KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio: (1914-1924)*. Tradução de Modesto Carone. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e Humanismo*. 1ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1967.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. _____. *Literatura e Humanismo*. São Paulo: Paz e Terra, 1967.

COUTINHO, C. Nelson. Problemas da Literatura Soviética. In. _____. *Literatura e Humanismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005

COUTINHO, Carlos Nelson. *Intervenções: o marxismo na batalha das ideias*. São Paulo: Cortez, 2006.

COUTINHO, Carlos Nelson. Marxismo e estruturalismo nos “longos anos 60”. In. _____. *Intervenções: o marxismo na batalha das ideias*. São Paulo: Cortez, 2006.

COUTINHO, Carlos Nelson. *O estruturalismo e a miséria da Razão*. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

COUTINHO, Eduardo Granja. Carlos Nelson Coutinho e a “questão cultural” no Brasil. In. BRAZ, Marcelo; TEIXEIRA, Aloísio; FREDERICO, Celso (Org). Carlos Nelson Coutinho: e a renovação do marxismo no Brasil. 1ªed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia A. N. (Org's). *O Brasil Republicano – O tempo do liberalismo excludente: da proclamação da República à revolução de 1930: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia A. N. (Org's). *O Brasil Republicano - O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

FISCHER, Ernst. “O voo para fora da sociedade”. In. _____. *A necessidade da arte*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editôres, 1971.

FISCHER, Luís Augusto. Em busca do narrador: traços do pensamento do jovem Schwarz. In. CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FREDERICO, Celso. Presença de Lukács na política cultural do PCB e na Universidade. In. MORAES, João Martin (Org). *História do marxismo no Brasil: vol. 2. Os influxos teóricos*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

GOETHE, J.W. von. *Fausto: uma tragédia – primeira parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall; apresentação de Marcos Vinicius Mazzari; ilustração de Max Beckmann. 6ª ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

GOETHE, J.W. von. *Fausto: uma tragédia – Segunda parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall; apresentação de Marcos Vinicius Mazzari; ilustração de Max Beckmann. 5º ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

HEGEL, G.W.F. *Enciclopédia das ciências filosóficas: em compendio (1930) – Volume I: a ciência da lógica*. Tradução de Paulo Meneses. 3º Edição. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

HEGEL, G.W.F. Segunda Parte da Lógica: A Doutrina da Essência. In._____. *Enciclopédia das ciências filosóficas: em compendio (1930) – Volume I: a ciência da lógica*. Tradução de Paulo Meneses. 3º Edição. São Paulo: Edições Loyola, 2012

HEGEL, G. W. F. *Ciencia de la Lógica*. Tradução de Augusta Algranati e Rodolfo Mondolfo. 1º ed. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.

HEGEL, G. W. F. Prefacio a la segunda edición. In. _____. *Ciencia de la Lógica*. Tradução de Augusta Algranati e Rodolfo Mondolfo. 1º ed. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*, Volume II. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 1º ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

HEGEL, G.W.F. “Terceiro capítulo: O símbolo consciente da forma de arte comparativa”. In. _____. *Cursos de estética*, Volume II. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 1º ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

HOBBSAWM, Eric. J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, Eric. J. *Morre a vanguarda: as artes após 1950*. In. _____. *J. Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, Eric. J. *Era dos Impérios, 1875-1914*. Tradução de Siene Maria Campose Yolanda Steidel de Toledo. 17º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

HOBBSAWM, Eric. J. *Era do Capital, 1848-1845*. Tradução de Luciano Costa Neto. 21ºed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

HOBBSAWM, Eric. J. Capítulo 9 – A sociedade em processo de mudança. In. _____. *Era do Capital, 1848-1845*. Tradução de Luciano Costa Neto. 21ºed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

HOBBSAWM, Eric j. *Mundos do Trabalho*. Tradução de Waldea Barcellos e Sandra Bedran. 6º ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

- HOBSBAWM, Eric j. 13 – A aristocracia operaria reexaminada. In. In _____. *Mundos do Trabalho*. Tradução de Waldea Barcellos e Sandra Bedran. 6º ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- HOFFMANN, E.T.A. O homem de areia. In. _____. *O reflexo perdido e outros contos insensatos*. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. 1ºed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- KAFKA, Franz. *Die Verwandlung*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1994.
- KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAFKA, Franz. *O veredicto e Na colônia penal*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KAFKA, Franz. *Um Médico Rural: pequenas narrativas*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KAFKA, Franz. A preocupação do pai de família. In _____. *Um Médico Rural: pequenas narrativas*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KAFKA, Franz. O novo Advogado; Um relatório para uma academia. In _____. *Um médico Rural: pequenas narrativas*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KAFKA, Franz. *Contemplação e O fogueira*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KAFKA, Franz. *Narrativas do Espólio: (1914-1924)*. Tradução de Modesto Carone. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KONDER, Leandro. *Kafka: Vida e Obra*. 5º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- KONDER, Leandro. *Marxismo e alienação: contribuições para um estudo do conceito marxista de alienação*. 2ºEd. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. 2ªed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

KRACAUER, Siegfried. *Los empleado: um aspecto de la alemania más reciente*. Tradução de Miguel Vedda. 1º ed. Barcelona: Editora Gedisa, S. A., 2008.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado. 1º Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KRACAUER, Siegfried. Franz Kafka. In. _____. *O ornamento da massa*. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado. 1º Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KRACAUER, S., „Der Prozeß“. En: –. *Werke*. Ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke. 9 vols. Vol. 5.2: Essays, Feuilletons, Rezensionen (1924-1927). Ed. de I. Mülder-Bach con la colabor. de Sabine Biebl *et al.* Frankfurt/M: Suhrkamp, 2011, pp. 191-195.

KRACAUER, S., „Das Schloß. Zu Franz Kafkas Nachlaßroman“. En: –. *Werke*. Ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke. 9 vols. Vol. 5.2: Essays, Feuilletons, Rezensionen (1924-1927). Ed. de I. Mülder-Bach con la colabor. de Sabine Biebl *et al.* Frankfurt/M: Suhrkamp, 2011, pp. 491-494.

KRACAUER, S., „,Amerika‘. Zu dem Nachlaß-roman Franz Kafkas“. En: –. *Werke*. Ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke. 9 vols. Vol. 5.2: Essays, Feuilletons, Rezensionen (1924-1927). Ed. de I. Mülder-Bach con la colabor. de Sabine Biebl *et al.* Frankfurt/M: Suhrkamp, 2011, pp. 713-716.

KRACAUER, S., „Franz Kafka“. En: –. *Werke*. Ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke. 9 vols. Vol. 5.3: Essays, Feuilletons, Rezensionen (1928-1931). Ed. de I. Mülder-Bach con la colabor. de S. Biebl *et al.* Frankfurt/M: Suhrkamp, 2011, pp. 65-67.

KRACAUER, S., „Zu Franz Kafkas nachgelassenen Schriften“. En: –. *Werke*. Ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke. 9 vols. Vol. 5.3: Essays, Feuilletons, Rezensionen (1928-1931). Ed. de I. Mülder-Bach con la colabor. de S. Biebl *et al.* Frankfurt/M: Suhrkamp, 2011, pp. 623-646.

LENIN, V. I. *Imperialismo, estágio superior do capitalismo: ensaio popular*. 1ªed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

LUKÁCS, Georg. *Problemas del realismo*. Tradução de Carlos Gerhard. 1ªed. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

LUKÁCS, Georg. “Grandeza y decadencia del expressionismo”; “Se trata del realismo”. In _____. *Problemas del realismo*. Tradução de Carlos Gerhard. 1ªed. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

- LUKÁCS, Georg. *Estetica 1 – La peculiaridad de lo Estetico*. Tradução castelhana de Manuel Sacristán. Barcelona-México, D.F.: Ediciones Grijalbo, 1966. (Em 4 volumes.)
- LUKÁCS, Georg. *Estetica I - La peculiaridad de lo estético. 1 Cuestiones preliminares y de principio*. Tradução de Manuel Sacristán. 1º ed. Barcelona – Mexico, D.F.: Ediciones Grijalbo, 1966
- LUKÁCS, Georg. “Formas abstractas del reflejo estético de la realidade: III. Ornamentística”. In. _____. *Estetica I - La peculiaridad de lo estético. 1 Cuestiones preliminares y de principio*. Tradução de Manuel Sacristán. 1º ed. Barcelona – Mexico, D.F.: Ediciones Grijalbo, 1966
- LUKÁCS, Georg. *Estética 1. La peculiaridad de lo Estetico. 2 Problemas de la mimesis..* Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona-Mexico, D.F.: Ediciones Grijalbo S. A., 1966.
- LUKÁCS, Georg. 8. Problemas de la Mimesis. IV. El Mundo próprio de las obras de Arte. In _____. *Estética 1. La peculiaridad de lo Estetico. 2 Problemas de la mimesis..* Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona-Mexico, D.F.: Ediciones Grijalbo S. A., 1966.
- LUKÁCS, Georg. El Film. In _____. *Estetica 1. La peculiaridad de lo estético*. Traducción de Manuel Sacristán. V. IV. Barcelona-Mexico: Ediciones Grijalbo, 1967
- LUKÁCS, Georg. *Goethe y su época*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelo: Ediciones Grijalbo, 1968
- LUKÁCS, Georg. *Realismo Crítico Hoje*. Tradução de Ermínio Rodrigues. 1º ed. Brasília: Coordenada-Editôra de Brasília, 1969.
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista – Sobre a Categoria da Particularidade*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- LUKÁCS, Georg. Franz Kafka ou Thomas Mann? In. _____. *Realismo Crítico Hoje*. Tradução de Ermínio Rodrigues. 1º ed. Brasília: Coordenada-Editôra de Brasília, 1969.
- LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2ºed. São Paulo: Expressão Popular, 2010
- LUKÁCS, György. Narrar ou Descrever? In. _____. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2ºed. São Paulo: Expressão Popular, 2010
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de Classe – estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. 2º ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012
- LUKÁCS, Georg. Prefacio (1967). In. _____ *História e Consciência de Classe – Estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. 2º ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

- LUKÁCS, Georg. “A reificação e a consciência do proletariado”. In. _____. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. 2º ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas - Ensaios*. Tradução de Rainer Patriota. 1º ed. Belo Horizonte: Editora Autentica, 2015.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 1º ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LUKÁCS, György. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Tradução de Nélio Schneider. 1º edição. São Paulo: Boitempo, 2016.
- LUKÁCS, György. *O Jovem Hegel e os problemas da sociedade capitalista*. Tradução de Nélio Schneider. 1º ed. São Paulo: Boitempo, 2018.
- LUKÁCS, György. 4. O rompimento com Schelling e *fenomenologia do Espírito* (Iena, 1803 - 1807). In. _____. *O Jovem Hegel e os problemas da sociedade capitalista*. Tradução de Nélio Schneider. 1º ed. São Paulo: Boitempo, 2018.
- LUKÁCS, Georg. *Prolegômenos para a ontologia do ser Social*. Traduzido por Sergio Lessa. Maceió: Coletivo Veredas, 2018.
- LUKÁCS, Georg. Questões de princípio para uma ontologia hoje tornada possível. In. _____. *Prolegômenos para a ontologia do ser Social*. Traduzido por Sergio Lessa. Maceió: Coletivo Veredas, 2018.
- LUKÁCS, György. Soljenitzin: um dia na vida de Ivan Denisovitch. Tradução de Bernard Herman Hess. In. COTRIM, Ana (Org.); COTRIM, Vera (Org.). *Todo poder aos soviets! A Revolução Russa 100 anos depois*. Porto alegre, RS: Zouk, 2018.
- LUKÁCS, Georg. *A destruição da Razão*. Traduzido por Bernard Herman Hess, Rainer Patriota e Ronaldo Vielmi Fortes. 1º Ed. São Paulo: Instituto Lukács, 2020.
- MACHADO, Carlos E. Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. 2º edição. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- MACHADO, Carlos E. Jordão. “A posição de Gottfried Benn diante do nacional-socialismo”. In. _____. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. 2º edição. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto: A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução de Hebert Caro. 1ºed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Hebert Caro. 1ºed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MARTINS FILHO, João Roberto. Forças armadas e política, 1945-1964: a ante-sala do golpe. In. FERRIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia A. N. (Org's). *O Brasil Republicano - O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MARX, Karl. *Contribuições a crítica da economia política*. [Tradução a partir da edição francesa] Tradução de Maria Helena Barreiro Alves. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2003

MARX, Karl. *Manuscritos econômicos-filosóficos*. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl. “Capítulo 1 – A mercadoria”. In. _____. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MAZZARI, Marcos Vinicius. Galeria Obscura. In. GOETHE, J.W. von. *Fausto: uma tragédia – Segunda parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall; apresentação de Marcos Vinicius Mazzari; ilustração de Max Beckmann. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017

MÉZÁROS, Istvan. *A teoria da Alienação em Marx*. Tradução de Nélio Schneider. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

MÉZÁROS, Istvan. I. Origem da concepção de Alienação; In. _____. *A teoria da Alienação em Marx*. Tradução de Nélio Schneider. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

MÉZÁROS, Istvan. II. Gênese da teoria da alienação de Marx; In. _____. *A teoria da Alienação em Marx*. Tradução de Nélio Schneider. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

MÉZÁROS, Istvan. Estrutura conceitual da teoria da alienação de Marx. In. _____. *A teoria da Alienação em Marx*. Tradução de Nélio Schneider. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

MORAIS, João Quartim; REIS, Daniel Aarão. *História do marxismo no Brasil: vol.1. O impacto das revoluções*. 2ª ed. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

MORAES, João Quartim (Org). *História do marxismo no Brasil: vol. 2. Os influxos teóricos*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

NETTO, José Paulo. Posfácio. In. COUTINHO, Carlos Nelson. *O estruturalismo e a miséria da Razão*. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. “Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil”. In. FERREIRA, Jorge; DELGADO,

- Lucilia A. N. (Org's). *O Brasil Republicano - O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003
- PINASSI, Maria Orlanda (Org.). *Leandro Konder: a revanche da dialética*. São Paulo: Editora UNESP, Editora Boitempo, 2002.
- RANIERI, Jesus. APRESENTAÇÃO: Sobre o chamados *Manuscritos econômicos-filosóficos de Karl Marx*. In. MARX, Karl. *Manuscritos econômicos-filosóficos*. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010
- RODRIGUES, Mavi. Longos anos 60 de CNC: a renovação do marxismo e 1968. In. BRAZ, Marcelo; RODRIGUES, Mavi (Org.). *Cultura, democracia e socialismo: as ideias de Carlos Nelson Coutinho*. 1ªEd. Rio de Janeiro: Mórula, 2016.
- RUY, José Carlos. *Engels sobre Balzac: conservador, mas realista*. Site Vermelho. 2019. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/engels-sobre-balzac-conservador-mas-realista/>> Acesso em 25/06/2021.
- SCHWARZ, Roberto. *A Sereia e o Desconfiado: Ensaio Crítico*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SCHWARZ, Roberto. Uma barata é uma barata é uma barata. In _____. *A Sereia e o Desconfiado: Ensaio Crítico*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. “A tribulação de um pai de família”. In _____. *O pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SEGATTO, José Antonio. PCB: a questão nacional e a democracia. In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia A. N. (Org's). *O Brasil Republicano - O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003
- SILVA, Fernando Teixeira da; NEGRO, Antonio Luigi. Trabalhadores, sindicatos e política (1945-1964). In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia A. N. (Org's). *O Brasil Republicano - O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003
- STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Tradução de Souza Junior e Casemiro Fernandes. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- VELLOSO, Monica Pimenta. O modernismo e a questão nacional. In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia A. N. (Org's). *O Brasil Republicano – O tempo do liberalismo*

excludente: da proclamação da República à revolução de 1930: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

WELLEN, Henrique; CARLI, Ranieri. Carlos Nelson Coutinho: a crítica marxista da literatura. In. BRAZ, Marcelo; TEIXEIRA, Aloísio; FREDERICO, Celso (Org). Carlos Nelson Coutinho: e a renovação do marxismo no Brasil. 1ªed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.