



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Sociologia

Flávio Borges Faria

**Entre o ensaio e a literatura: caminhos para
as afinidades eletivas entre Benjamin e Kafka**

MONOGRAFIA

**Brasília
2019**

Flávio Borges Faria

Trabalho de conclusão de curso apresentado
ao departamento de sociologia, como
parte dos requisitos necessários à
obtenção do título de bacharel em sociologia.

Orientador: Stefan Fornos Klein

Brasília
2019

Sumário

Agradecimentos	2
Introdução – A forma como problema de pesquisa.....	3
1 – Considerações teóricas sobre a tradição durante o fluir da vida moderna.....	6
1.1 – A vida contemplativa de Franz Kafka	11
2 – A forma para Lukács e Adorno	17
2.1 O aqui e agora (<i>hic et nunc</i>) do ensaio	25
3 – Benjamin e Kafka: modernidade, teoria e forma	27
3.1 – Princípio de não-identidade e a crítica ensaística.....	29
3.2 – <i>Na Galeria e Odradek</i>	31
Considerações finais.....	39
Referências bibliográficas	41

Agradecimentos

Agradeço à professora Maria Francisca por ter ministrado as disciplinas que despertaram meu olhar para o tema, além de ter sido minha primeira orientadora durante o Programa de Iniciação Científica. Devo-lhe os primeiros passos de minha formação.

Gostaria de prestar meus agradecimentos à professora Maíra e ao professor Eduardo. A leitura cuidadosa da monografia sugeriu novos caminhos para a minha pesquisa. Levarei as críticas e sugestões de ambos ao longo de minha busca pelas interações entre sociologia e literatura.

Agradeço também aos meus colegas Wanderson Barbosa e Antônio Cecílio, cujas discussões muito me ajudaram a construir o trabalho. Deixo meu muito obrigado aos integrantes do grupo de pesquisa *Arte, sociedade e interpretações do Brasil* (SOL – UnB); as manhãs de sexta, momento em que o grupo se reunia, foram muito preciosas para mim.

Gostaria de prestar um agradecimento especial aos meus amigos do PET-SOL. Lá eu vivi experiências que transcendem o mundo acadêmico e se estendem até o companheirismo mais caloroso.

Por fim, agradeço o apoio absoluto de minha tia Elisabete, que me ajudou durante minha fase de adaptação, quando fui de mudança para Brasília. Agradeço também meus pais e minha avó por apoiarem meus estudos na área de sociologia e literatura – desde o ensino médio, quando optei por cursar Ciências Sociais, tive total suporte para seguir adiante na carreira de pesquisador.

Introdução – A forma como problema de pesquisa

O escritor tcheco Franz Kafka (1883-1924), ainda em sua juventude, publicou o livro de contos *Contemplação*¹ (1912). As narrativas deste pequeno volume se distanciam em alguma medida do Kafka mais conhecido. O escritor de *A metamorfose* (1915), *O Processo* (1925) e *O Castelo* (1926), bem como do livro de contos *Um médico rural* (1919), não transparece tanto nas narrativas de *Contemplação*. Contudo, é possível notar nesses textos os germes do que seria a extensão mais completa do termo kafkiano.

O próprio Walter Benjamin, em seu maior ensaio sobre Kafka, utiliza os contos de *Contemplação* no sentido de traçar as características mais relevantes das narrativas do escritor tcheco. As pequenas narrativas do jovem Kafka e os ensaios estéticos de Walter Benjamin formam a dupla perspectiva do mesmo objeto desta pesquisa. Trata-se, portanto, de alcançar as *afinidades eletivas* entre os dois autores. As pequenas narrativas do jovem Kafka e os ensaios estéticos de Walter Benjamin formam a dupla perspectiva do mesmo objeto desta pesquisa.

Quais seriam os caminhos possíveis para chegar às *afinidades eletivas* entre Walter Benjamin e Franz Kafka? Ambos os autores possuem um eixo temático muito similar, a saber, a experiência nas grandes cidades e, em paralelo, a proximidade com a tradição mítica, consequência da herança judaica. Essas duas vertentes, de certo modo, podem ser reunidas sob a égide do conceito de *História* exposto por Benjamin em suas *Teses sobre o conceito de história*.

Seguir de perto como os autores expuseram a vida nas grandes cidades, articulado ao peso da tradição, pode ser um sólido caminho para construir as afinidades eletivas entre Benjamin e Kafka. No entanto, este caminho se afasta de algo que talvez anteceda a linha temática em comum entre ambos os autores. Franz Kafka é reconhecido como um grande contista e romancista, enquanto Walter Benjamin leva a alcunha de ensaísta. O *princípio formal* desses autores, para utilizar uma expressão de Roberto Schwarz, é distinto entre si. E tal princípio guia as linhas gerais dos textos de ambos. O problema da

¹ O título original em alemão, *Betrachtung*, também foi traduzido como *Meditação*. Neste trabalho, utilizaremos a tradução de Modesto Carone, a saber, *Contemplação*.

forma, num primeiro momento, constitui algo anterior ao eixo temático de Kafka e Benjamin.

Todavia, se estamos à procura de afinidades, comparar a forma de ensaios e contos parece resultar apenas em distinções entre os autores. Por sua vez, é da distinção que brotará a matriz dialética entre Benjamin e Kafka. O ensaio constrói pontes de acesso ao texto literário, e com isso a diferença entre ambos se dilui em perguntas e respostas sobre a vida (LUKÁCS, 2015 [1910]). Portanto, a intenção desta pesquisa é compreender, interpretativamente, as transições dialéticas entre a forma do ensaio benjaminiano e da literatura kafkiana.

Apesar de o termo “forma” parecer adequado para nossos objetivos de pesquisa, Benjamin propõe o uso de outro conceito. Em sua conferência intitulada *Autor como produtor* (2012a [1934]), o crítico literário demonstra a infertilidade da divisão entre ou separação de forma e conteúdo. Para ele, o *tratamento dialético* de forma e conteúdo é mais proveitoso, uma vez que possibilita localizar o texto literário nos *contextos sociais vivos*. O esforço de Benjamin é ultrapassar o halo puramente estético da obra de arte e, por conseguinte, colocá-lo sob as mediações das *relações materiais de produção* – a obra, portanto, ocupa uma *posição* nessas relações. Nesse sentido, as narrativas mobilizam certa *técnica literária*. Este conceito permite que a obra suporte análises imediatamente sociais.

Para esta pesquisa, as transições entre a forma ensaística e a forma literária serão compreendidas por meio dos *contextos sociais vivos* que cercam as obras. Portanto, ainda utilizaremos o conceito de forma; no entanto, ele estará aliado à concepção de técnica literária benjaminiana. As razões para insistir nessa categoria residem nas concepções teóricas de outros autores. Adorno e Lukács, dois autores que discutiram o ensaio, utilizaram o conceito de forma repetidas vezes. Ambos se mostram muito relevantes para compreender como o ensaio se organiza do ponto de vista formal.

De maneira análoga, os sociólogos e críticos literários brasileiros Antônio Cândido e, principalmente, Roberto Schwarz, serão de grande importância no sentido de discutir os trânsitos entre ensaio e literatura. A contribuição desses autores será principalmente metodológica: a *crítica literária dialética*. A matriz dialética entre texto e contexto alcança o ponto de intersecção entre literatura e ensaio. Cândido e Schwarz

escolheram o ensaio como forma de exposição da crítica dialética, e, desse modo, reafirmam as qualidades do ensaio no sentido de abordar a substância literária.

Há indícios de que a forma do ensaio resgata interpretativamente as linhas mestras do texto literário. E ela o faz na medida em que o transforma em técnica literária. Resta compreender quais as qualidades do ensaio e as características da literatura que permitem as transições entre ambos.

Isso posto, é possível antever as especificidades deste estudo. A análise de *Contemplação* retoma uma fase de Franz Kafka, bem como o recorte temporal do início do século XX. Benjamin já evidenciou as qualidades modernas de Kafka: o *chão germânico* integra a linha temática dos narradores kafkianos. Desse modo, a vida moderna do século XX merece especial atenção neste estudo. Para tanto, algumas concepções teóricas de Benjamin serão resgatadas. O primeiro capítulo deste trabalho, portanto, procura pensar a base teórica de Benjamin e a literatura kafkiana. Posteriormente, no segundo capítulo, adentraremos as questões formais do ensaio e, em pequena medida, a estrutura do texto kafkiano. O terceiro capítulo está dedicado a debater a presença da relação *texto-contexto* nos contos de Kafka. Outras obras, além de *Contemplação*, serão abordadas ao longo desta pesquisa, tais como os contos *A Metamorfose*, *Na Galeria* e *Tribulações de um pai de família*.

1 – Considerações teóricas sobre a tradição durante o fluir da vida moderna

Quantos desafios haveria de enfrentar um escritor ao tentar desvendar o espírito de seu tempo? Com que firmeza teórica ele deveria fazê-lo, até mesmo para convencer seus pares? O problema resguarda complexidade ainda maior quando seu objeto de análise é, mais especificamente, a produção artística de seu tempo. O crítico literário ou ensaísta atravessa o emaranhado de fios que formam o texto literário e, dali, retira a matéria viva da história. Mas quais seriam os instrumentos capazes de responder altivamente àqueles desafios impostos à crítica? Tais instrumentos devem suportar os movimentos dialéticos da história, e quanto mais fluido for esse movimento, tanto mais profundo será o alcance da crítica.

Essa é uma das propostas de Walter Benjamin ao desenvolver sua teoria estética. As análises benjaminianas de grandes nomes da literatura moderna, como Charles Baudelaire, Marcel Proust e Franz Kafka, são importantes no sentido de compreender a vertiginosa passagem para a modernidade². De outro lado, não se trata apenas de atingir interpretações do mundo moderno por meio de contos, romances ou poemas. A própria base interpretativa de Benjamin sofre modificações ao se deparar com esses autores. É possível visualizar as passagens narrativas no processo de construção dos conceitos de Walter Benjamin. Nesse sentido, a base da reflexão do autor alemão se comunicou com a literatura da época.

As provas mais contundentes disso residem nas cartas trocadas entre Benjamin e Gerhard Scholem. A troca de correspondências – de 1933 a 1940 – entre os dois amigos mostra o fascínio de Benjamin pelo escritor tcheco Franz Kafka:

Caro Gerhard, a pedido seu, escrevo-lhe bastante pormenorizadamente sobre o que acho do "Kafka" de Brod; em seguida você encontra algumas reflexões próprias sobre Kafka. Você precisa saber desde logo que esta carta será toda

² A modernidade, ou a vida moderna, será compreendida a partir do centro teórico de Georg Simmel, Walter Benjamin, Theodor Adorno e Max Horkheimer. Para esses autores, o mundo moderno está relacionado ao início da Era Industrial e, portanto, o auge do capitalismo moderno e das grandes cidades. Como evidencia Simmel, as cidades contribuíram para a intensificação da vida nervosa; os estímulos nesses espaços se intensificam até o momento em que os cidadãos sentem as descontinuidades entre a sua subjetividade e o mundo em que vivem (SIMMEL, 2009 [1903]). Os impulsos das grandes cidades afastam os indivíduos progressivamente de seu próprio espaço de vida.

reservada a este objeto que nos toca a ambos o coração; para notícias minhas faço-o esperar por um dos próximos dias. (BENJAMIN, 1993 [1938], p. 100)

Esse aspecto também é apontado por Modesto Carone, tradutor de várias obras de Kafka para a língua portuguesa, ao comentar a carta de 12 de junho de 1938:

O ensaio mais extenso e conhecido de Walter Benjamin sobre Kafka ("Franz Kafka") foi publicado em 1934, por ocasião do décimo aniversário da morte do escritor judeu-alemão de Praga. Mas o zelo do crítico data de quase dez anos antes, como mostra uma primeira carta, de 1925, a Gershom Scholem. Nela Benjamin fala de sua intenção de escrever uma resenha sobre as obras do espólio de Kafka editadas a partir daquele ano por Max Brod. Entre outras coisas, ele afirma que a parábola "Diante da Lei" é uma das melhores narrativas curtas da língua alemã. Foi este o início de uma admiração que durou até o fim de sua vida terminada tragicamente em Port Bou. Sabe-se que o autor de "Via de mão única" planejava fazer um trabalho de fôlego sobre o prosador tcheco na Palestina, para onde pretendia emigrar, acuado pelo nazismo (CARONE, 1993, p. 5).

Ao que as cartas indicam, Benjamin leu avidamente Franz Kafka. No entanto, não dispôs de tempo para completar sua obra sobre ele. O escrito mais longo do crítico alemão sobre o autor tcheco é o ensaio mencionado por Carone, intitulado "Franz Kafka". De todo modo, o fato de que Benjamin não tenha escrito extensamente sobre Kafka em particular não será um empecilho. Ao contrário, a relevância está nos momentos em que as narrativas kafkianas se transformam em teoria nas mãos de Walter Benjamin. Contudo, seria temerário adentrar o universo literário e teórico como um todo desses autores. É certo que a complexidade de Benjamin permite afirmar que os pontos de diálogos entre Kafka e ele são muitos. Não caberia analisar todos. Todavia, a leitura da carta de 1938 expõe indícios dos momentos em que o escritor tcheco chamou mais atenção: "A obra de Kafka é uma elipse cujos focos, bem afastados um do outro, são definidos de um lado pela tradição mística (que é antes de tudo a experiência da tradição), de outro pela experiência do habitante moderno da grande cidade" (BENJAMIN, 1993 [1938], p.104).

Nesta carta, Benjamin salienta principalmente a “experiência da tradição” em Kafka, e como ela é representada em termos de sua decadência em seus contos e romances. A questão da tradição no escritor tcheco assume, portanto, grande importância na compreensão de suas obras – o termo kafkiano se torna menos nebuloso caso o leiamos como a experiência da tradição às voltas da grande cidade. De outro lado, a “tradição” na teoria benjaminiana está contida em outra definição mais ampla, a saber, o conceito de “história”. Destarte, história e tradição estão entrelaçados em Walter Benjamin, e, como a própria carta de 1938 evidencia, a palavra kafkiana contribuiu para a construção dessa chave conceitual.

Ambas as versões das *exposés* que abrem a grande obra inacabada de Benjamin, *Passagens*, bem como as *Teses sobre o conceito de história*, expressam a compreensão de Benjamin ao abordar história e tradição. A começar pelas teses:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo [...] Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio do historiador (BENJAMIN, 2012 [1940], pp. 243 e 244).

A tradição em Benjamin consiste nas coisas “refinadas e espirituais” (BENJAMIN, 2013 [1940], p. 243) desenvolvidas ao longo dos séculos pela classe dominada. A hipertrofia da técnica durante a escalada do capitalismo trouxe consigo as forças do *progresso*, e com elas adveio o poder capaz de destruir os “bens culturais”. O fascínio pelo “novo”, como dirá o autor nos *exposés*, produziu movimentos estranhos às tradições – a vida moderna exigia a composição de “idílios”, baseados em resquícios da antiguidade clássica, de maneira artificial. Desse modo, as velhas tradições continuavam excluídas. A preocupação durante o processo de edificação das grandes cidades era puramente estético: a cidade deveria ser confortável aos olhos e ao consumo. O fluir da “experiência da tradição” é dificultado – a máquina capitalista não atinge apenas as coisas materiais, mas também o espírito.

Isso posto, pode-se introduzir a aproximação possível entre Kafka e Benjamin – esta aproximação, ademais, constitui um esforço ainda maior de delimitar o objeto desta

pesquisa. Se o passado envolto pelas velhas tradições aparece ao historiador como um lampejo, então ele deverá aguçar os olhos e ouvidos caso queira senti-lo, nem que seja por um instante – o mesmo ocorre nas narrativas de Kafka. E isso não é nada aparente.

Adorno, por exemplo, afirma que o escritor tcheco nega a história com veemência e, frequentemente, o que é mais revelador na obra dele é o fator “a-histórico” (ADORNO, 1998, p. 250) Tudo parece estar desprovido de contexto nos romances e contos kafkianos. Os personagens estão perdidos no tempo, além de não encontrarem saídas reais para o que os influencia. No romance *O Processo*, K., o personagem principal, “é detido sem motivo algum” (KAFKA, 2003 [1925], p. 10) e, como logo descobre, está sofrendo as consequências de um processo interminável e de causas absolutamente secretas. Cabe questionar como a historicidade de Benjamin pode se conectar com o a-histórico de Kafka.

A socióloga Patrícia Silva Santos expõe uma resposta interessante a esse questionamento. Para ela, o a-histórico abarca o “deslocamento da ordenação das estruturas de sentido que Kafka efetua” (SANTOS, 2009, p. 26). No entanto, tal deslocamento deve ser lido “como resultado do próprio processo histórico. Ou seja, a literatura de Kafka, que não ordena os objetos do real mais de forma translúcida, tampouco pode ser tachada de fantástica ou absurda” (SANTOS, 2009, p. 26). Assim, o caminhar histórico até o mundo moderno produziu os efeitos do a-histórico em Kafka. Essa é a historicidade aparentemente perdida nas narrativas dele. No romance *O Castelo*, o personagem principal, também chamado K., viaja para uma aldeia isolada, administrada por um castelo inatingível no alto da colina. Ali ele começa a vacilar por entre as partes que compõem aquela estranha sociedade, e os precedentes de todos permanecem secretos. O próprio espaço físico ocupado pela aldeia parece flutuar acima do tempo. A falta de sentidos sugere pistas do que poderia ter ocorrido naquele espaço para que todos os personagens tenham se perdido.

Benjamin, nesse sentido, seguirá as pistas deixadas pelo a-histórico no sentido de construir o seu conceito de história. Para ele, o que define os vestígios da negação da história é a própria decadência da tradição, muito presente em Kafka. O desenrolar histórico, com o fortalecimento do progresso industrial, iniciou o processo de *esquecimento* e, por conseguinte, afastou a história e a tradição do campo de visão dos

indivíduos. Portanto, o conceito de história proposto por Benjamin tentará capturar os “lampejos” deixados pelos antepassados da classe dominada. As narrativas de Kafka expuseram os sentidos perdidos de uma classe sem, no entanto, oferecer quaisquer soluções para o que já estava esquecido – os personagens kafkianos quase sempre terminam em profundo isolamento, completamente desprovidos de esperança. Inversamente, Benjamin utiliza as orientações deixadas por Kafka para formular suas teses sobre a história.

No ensaio “Franz Kafka”, ele afirma como Kafka desejava “escutar os animais para deles recuperar o que fora esquecido” (BENJAMIN, 2012b [1934], p. 170). Diversos contos de Kafka transformam as personagens principais em animais. “A Metamorfose”, por exemplo, um dos textos mais populares do autor, narra os sofrimentos de Gregor Samsa ao “acordar (citação) inseto monstruoso” (KAFKA, 2012, p. 10), uma barata de proporções humanas. Para Benjamin, esse é outro sinal de que o “mundo primitivo”, anterior a tudo que a “civilização” conseguiu construir e destruir, no qual as tradições cantam livremente, aparece nos contextos kafkianos. Os personagens de Kafka tentam relembrar o que havia se passado nesses mundos antigos, e os animais kafkianos inserem na narrativa a necessidade de rememoração. O inseto d’A Metamorfose indica o desconforto de alguém que não pode mais se lembrar – seu corpo de barata exige isso, até mesmo para que entenda os motivos de sua metamorfose. Contudo, os personagens de Kafka nunca se lembram.

Por fim, a intenção desta pesquisa é compreender os diálogos entre Kafka e Benjamin na medida em que o conceito de história é o aspecto central. A “tradição” e o “esquecimento” aparecem como o desmembramento das teses sobre a história em Walter Benjamin e, nesse sentido, estão entrelaçados ao objeto principal da pesquisa. A principal obra de Kafka a ser utilizada para os fins desta pesquisa é o livro de contos *Contemplação*. Outras obras aparecerão, ocupando, no entanto, apenas o papel de textos complementares, com o intuito de ajudar a compreender as aproximações entre Benjamin e Kafka. A escolha dessa obra se deu em virtude de Benjamin citá-la muitas vezes em seu ensaio, um indicador de que *Contemplação* desempenhou papel relevante em sua formação teórica.

1.1 – A vida contemplativa de Franz Kafka

A coletânea de contos *Contemplação* foi publicada por Kafka ainda em vida. Modesto Carone (1999), em seu posfácio à obra, expõe que o escritor tcheco havia começado a escrever os contos em 1903, com apenas vinte anos. A publicação foi levada a cabo no final de 1912. Desse modo, trata-se de uma obra de juventude e, portanto, como o próprio Carone afirma, ainda não traz as formações estilísticas de Kafka quando mais maduro. O texto é de natureza *lírica*. Aliás, a forma lírica é um fator atrativo em Benjamin – outro autor lírico analisado por ele é Charles Baudelaire. Contudo, *Contemplação* ainda expõe as principais linhas temáticas de Kafka, e, nesse sentido, é importante no sentido de construir a interpretação kafkiana sobre a vida moderna.

Os contos que compõem a obra são curtos, e muitas vezes não passam de um parágrafo. Como é recorrente em outros textos de Kafka, o texto se apresenta ao leitor de modo sintético e lacunar. O efeito dessa característica é a estranheza descritiva da narrativa. Supreendentemente, Kafka coloca no centro das narrativas crianças, trapaceiros, velhos comerciantes e um indígena. A rapidez com que essas figuras aparecem e logo desatam suas considerações sobre a vida é imagetivamente perturbadora (RYAN, 2002).

Há motivações editoriais, bem como estéticas, para a criação de narrativas curtas. Os cafés de Praga eram os principais ponto de encontro de intelectuais e escritores. As últimas revistas e jornais de divulgação artística, de vários países, eram peridiocamente recebidas e arquivadas nos cafés. Esses veículos de publicação demandavam textos curtos, uma vez que reuniam vários autores numa mesma edição. Ademais, arcar com os custos de publicação de livros era para poucos, além de não ser de interesse geral das editoras. Trata-se de um *sistema de produção e consumo*, cujos escritores devem se adaptar caso queiram seguir com as divulgações. (RYAN, 2002).

Contemplação é também produto do sistema de produção e consumo da época. No entanto, as características desse sistema se associam às condições da vida moderna e, a um só tempo, às escolhas estéticas de Franz Kafka. Cabe observar como a *vida contemplativa* kafkiana reúne essa tríade de propriedades literárias.

O conceito de *contemplação* será melhor exemplificado no conto *Desmascaramento de um Trapaceiro*.

Finalmente, cerca de dez horas da noite, em companhia de um homem que eu já conhecia antes, mas só de passagem, e que dessa vez se juntara a mim de repente e durante duas horas me fizera dar voltas pelas ruas, cheguei diante da casa senhorial à qual tinha sido convidado para uma reunião.

E meu acompanhante se adaptava em seu próprio nome e – após um sorriso – em meu nome também, esticando para o alto, ao longo do muro, o braço direito, reclinando nele o rosto, os olhos cerrados.

Mas esse sorriso eu já não enxerguei até o fim, pois a vergonha me fez virar de repente. Só nesse sorriso, portanto, eu havia reconhecido que ele era um trapaceiro e nada mais. E no entanto eu já estava nesta cidade fazia meses, julgara conhecer a fundo esses embusteiros – como eles à noite vêm das travessas ao nosso encontro, os braços estendidos de dons de hospedaria, como eles se colam à coluna de cartazes perto da qual estamos, à maneira de um jogo de esconde-esconde, e emergem por trás delas espionando no mínimo com um olho; o modo como eles, nos cruzamentos de rua, quando ficamos receosos, de súbito pairam diante de nós sobre a quina da nossa calçada!

[...]

– Pego em flagrante! – eu disse, batendo-lhe de leve no ombro. (KAFKA, 1999 [1912], pp. 15 e 16).

O *trapaceiro*, segundo as indicações do narrador personagem, é apenas um transeunte desconhecido, carente de atenção. Esse personagem encontra o *desmascarador*, a caminho de um jantar, e nele busca algum alento para a sua solidão. O narrador personagem, por sua vez, tenta despistá-lo enquanto deposita pouca atenção na conversa do estranho. A reação final do desmascarador é associar a figura do transeunte aos trapaceiros que vivem na cidade.

Há muitos indícios de que o mundo dos funcionários e o mundo dos pais são idênticos para Kafka. Essa semelhança não os honra. Ela é composta de estupidez, degradação e imundície. O uniforme do pai é todo manchado, sua roupa de baixo é suja. A imundície é o elemento vital do funcionário [...] A imundície é em tal grau atributo dos funcionários que eles podem ser vistos como gigantescos parasitas. Isso não se refere, naturalmente, às relações econômicas, mas às forças da razão e da humanidade, que permitem a essa estirpe sobreviver. (BENJAMIN, 2012b [1934], p. 149 e 150)

Esses ajudantes pertencem a um círculo de personagens que atravessa toda a obra de Kafka. Dessa estirpe fazem parte tanto o vigarista que é desmascarado em *Betrachtung* (Meditação), assim como o estuante [...] (BENJAMIN, 2012b [1934], p. 153)

Benjamin interpreta essa e outras obras de Kafka por meio de duas categorias, a saber, *funcionário* e *ajudante*. Os ajudantes são personagens sensíveis, ainda distantes da frieza lancinante do mundo que os envolve; por conseguinte, eles são categorias deslocadas nas narrativas de Kafka, isto é, não encontram seus pares no mundo kafkiano – o trapaceiro, inversamente ao que primeiro pensou o narrador personagem, buscava apoio naquele transeunte inesperado.

Todavia, a reação mais célere do “desmascarador de trapaceiros” é aniquilar quaisquer tentativas de aproximação do ajudante solitário. E ele o faz na medida em que lhe imputa qualidades desprezíveis, que aliás carecem de fundamentos. Ademais, o narrador personagem faz referência a uma reunião numa “casa senhorial”, o que o coloca na condição de *funcionário*. Os funcionários representam os comerciantes, os burocratas em suas pueris repartições públicas, os advogados, os juizes e todos aqueles que lidam com que há de mais sujo³ e mundano. O pai de Gregor Samsa, o inseto monstruoso d’“A Metamorfose”, encaixa-se perfeitamente nesse tipo. Os funcionários ocupam espaços cuja margem de ação é muito limitada. De fato, por mais que todos eles aparentemente exerçam plena dominação, escondem em si o desconforto inevitável, pelo qual a liberdade criativa arrefece progressivamente. Assim, os funcionários sempre apresentam, quando descritos pelo narrador, expressões graves, cuja frieza e distância salientam sua profunda infelicidade (BENJAMIN, 2012b [1934]).

A interação entre esses dois tipos é de grande relevância para a análise. Ajudantes e funcionários possuem formas específicas de lidar com o passado. Nas passagens narrativas de Kafka, os ajudantes se assemelham aos estudantes. São jovens que, por meio do estudo, procuram “decifrar a existência”, olham para o passado insistentemente, sempre à procura de algo distante das dinâmicas do mundo vigente (BENJAMIN, 2013

³ As repartições públicas, nos mundos kafkianos, quase sempre estão localizadas em locais fechados, como porões ou sótãos. Trata-se de lugares empoeirados e escuros, nos quais a circulação de ar e a entrada de luz do sol é impedida pela ausência de janelas. N’*O Processo*, Kafka descreve como os funcionários se acostumam a esses ambientes, de modo que locais abertos começam a lhes causar fadiga – os burocratas se adaptam à insalubridade.

[1934]). Ao contrário, por sua vez, os funcionários dispensam o passado e, de outro lado, são como administradores da máquina construída para o futuro, burocrática por excelência. Desse modo, a inserção do a-histórico nas narrativas kafkianas encontra-se mais especificamente na presença dos funcionários, em contraposição aos estudantes. A dimensão dialética entre o histórico e o a-histórico está presente nas passagens de Franz Kafka. Geralmente, o a-histórico se sobrepõe às reminiscências, de modo que se torna difícil perceber que, em algum momento, os fatores históricos apareceram na obra. A busca pelo primitivo é enforcada pelos efeitos contemplativos.

O conceito de contemplação pode ser definido mais precisamente: os funcionários, em Kafka, atraem fortemente os impulsos mais interiores, propagados pelos ajudantes, aos porões pueris das relações burocráticas. O ato de desmascarar é mais a substituição de uma máscara por outra, idealizada, do que a remoção de um disfarce propriamente dito. Talvez as interações partam antes desse estado em que o passado dos indivíduos parece nunca ter existido – a carga abstrata que neles subsiste parece ser facilmente ultrapassada. Com efeito, legar o passado aos cantos mais longínquos da observação humana condiz com a frieza das interações vigentes. Outro conto da coletânea se mostra interessante para ilustrar os embates entre a história e a sua negação:

Se realmente se fosse um índio, desde logo alerta e, em cima do cavalo na corrida, enviesado no ar, se estremece sempre por um átimo sobre o chão trepidante, até que se largou a espora, pois não havia espora, até que se jogou fora a rédea, pois não havia rédea, e diante de si mal se viu o campo como pradaria ceifada rente, já sem pescoço de cavalo sem cabeça de cavalo. (KAFKA, 1999 [1912], p. 35)

O excerto acima é a reprodução integral do conto. Apesar de curto, é possível observar o lirismo da narrativa.

O indígena está montado em seu cavalo durante uma corrida, sentindo-se muito livre em seu galope firme. A paisagem é igualmente sugestiva dessa liberdade – o índio corre sobre um campo aberto, longe de quaisquer indícios de “civilização”. Outrossim, os estremecimentos e trepidações que experimenta constituem rica experiência, pois, em sequência, o narrador revela o descarte de objetos que supostamente aprisionariam ou artificializariam a relação do indígena com o mundo. A espora e a rédea reproduzem a

indumentária sintética humanamente desenvolvida. Ao final, o cavalo e a paisagem similarmente desaparecem progressivamente, na medida em que a velocidade da corrida aumenta.

Novamente, a presença do “mundo primitivo”, em Kafka, representado pelo indígena a cavalgar, seria o refúgio mais seguro para a tradição. O passado não está nos arroubos da antiguidade clássica. Ele está contido nas experiências mais subjetivadas. Nesse sentido, o lirismo de Kafka introduzido nessa coletânea de contos consegue, em alguma medida, demonstrar quais seriam as rotas mais seguras para a tradição. As experiências autênticas, como dirá Benjamin em seu ensaio “Experiência e pobreza” (2012 [1933]), estão inscritas na dimensão da narrativa. Desse modo, a capacidade de “narrar” algo – e isto significa que o narrador introduz sua subjetividade no processo narrativo – define se aquela experiência possui qualidades históricas, dignas de serem recontadas. Inversamente, se a experiência é demasiadamente traumática, como por exemplo as experiências dos combatentes de guerra, elas se tornam difíceis de serem narradas para as novas gerações.

Portanto, em *Contemplação*, de certo modo, a inscrição do subjetivo, por meio da forma lírica, atribui relevância às experiências narráveis. Em outras obras do autor, e como o próprio Benjamin afirmará, a experiência da tradição, bem como a experiência nas grandes cidades, deturpam a capacidade de narrar e, por conseguinte, sugerem o profundo esquecimento dos personagens de Franz Kafka – o conto *Desmascaramento de um trapaceiro* nos diz isso. Entretanto, é possível observar os pontos de fuga kafkianos em alguns contos de *Contemplação*, e eles residem nos primórdios da vida, a tenra idade da humanidade.

Corremos juntos, mais perto uns dos outros, alguns estenderam as mãos aos demais, não se podia manter a cabeça suficientemente alta porque o caminho era uma descida. Alguém deu um brado de guerra de índio, sentimos nas pernas um galope forte como nunca, nos saltos o vento nos suspendia pelos quadris. Nada poderia nos deter; estávamos numa corrida tal que mesmo na hora de ultrapassar éramos capazes de cruzar os braços e olhar calmamente em volta (KAFKA, 1999 [1912], p. 12).

A harmonia entre as crianças no conto *Crianças na rua principal*, ao compartilharem suas próprias mãos, representa o caráter mais subjetivado das relações entre elas. Ademais, “o brado de guerra de índio” exprime a qualidade mais indicativa desse caráter, a saber, a capacidade de fantasiar em comunhão. De maneira oposta, a vida metropolitana incentiva reações exacerbadamente racionais, muito longe de possuírem alguma analogia com práticas indígenas. Novamente, a associação com a vida indígena não é espontânea, ela retoma o “primitivo”, envolto nas experiências da tradição.

1.2 – Contemplação e Modernidade

O marco teórico presente nas interpretações de Benjamin sobre os contos de *Contemplação*, ao que tudo indica, está centrado em três aspectos: (i) a hipertrofia da técnica, (ii) a imagem do progresso e (iii) a desagregação da tradição. O resultado de todo esse processo é o profundo esquecimento, dificilmente reversível. Na carta de 1938 a Scholem, Benjamin demonstra como a obra de Kafka é capaz de organizar, a seu modo, esses atributos da experiência nas grandes cidades, sustentado também pelo judaísmo.

A forma lírica de *Contemplação* expõe subjetividades injuriadas pelo momento histórico. Ademais, a estranheza dos contos, e o caráter sintético e lacunar, contribui para descrever o nível de dilaceramento dos personagens. O lirismo corrompido e a estranheza descritiva são os materiais utilizados por Benjamin em seus estudos sobre Kafka. Portanto, as categorias de funcionário e ajudante (estudante) concatenam, em alguma medida, as propriedades narrativas do escritor tcheco e que, por sua vez, dá origem aos personagens.

Este capítulo procurou localizar algumas nuances do marco teórico de Walter Benjamin e sua relação com a literatura de Franz Kafka. Os conceitos até aqui expostos serão a base para reflexões mais aprofundadas sobre o tema. As linhas interpretativas da obra de Kafka são diversas; mas para esta pesquisa, o estilo benjaminiano se sobrepõe aos demais.

2 – A forma para Lukács e Adorno

Adentremos, agora, a forma do ensaio e da literatura propriamente dita. Dois autores serão de fundamental importância no sentido de compreender as características formais do ensaio e da literatura, a saber, Lukács e, principalmente, Adorno.

Toda imagem pertence ao nosso mundo, e a alegria desse pertencimento transparece em seu rosto; mas ao mesmo tempo recorda e nos faz recordar de algo que já existiu em alguma época, em algum lugar: a sua pátria, a única coisa que no fundo da alma tem alguma importância e significado [...]. E o que mais resolutamente rompe com as imagens, transcendendo-as com mais violência, são os escritos dos críticos, dos platônicos e dos místicos (LUKÁCS, 2015 [1910], p. 37).

Este excerto pertence ao volume *A Alma e as Formas*, que reúne alguns textos de juventude de Georg Lukács. O parágrafo foi extraído de uma carta a Leo Popper, intitulada *Sobre a forma e a essência do ensaio* (1910). Lukács contava apenas vinte e cinco anos quando escreveu a carta. Ao que tudo indica, a linha temática dos textos de *A alma e as Formas* está distante da teoria marxista, que mais tarde se tornou íntima do autor.

A preocupação de Lukács nessa carta sobre o ensaio é mais estética que propriamente dialética. Durante essa fase, o ensaísta húngaro ainda tateava o estudo das circunstâncias que cercam a obra de arte. O compilado de ensaios *A alma e as formas* pende mais para reflexões filosóficas profundas sobre a essência formal da arte, e como o artista produzia a obra subjetivamente. O ensaio, para Lukács, é produzido quando acompanha os reflexos da alma. As qualidades dialéticas da matéria viva que compõe o ensaio ficam apagadas na descrição formal de Lukács; os movimentos históricos quase não aparecem.

A carta será relevante, pois constitui a primeira aproximação formalística do ensaio. Posteriormente, o escrito de Adorno sobre a forma do ensaio complementar os apontamentos de Lukács.

A unidade mais básica do ensaio, para Lukács, seria sua capacidade de romper com as imagens que compõem o texto literário. A matéria que suporta a literatura, como

dirá ele, é a vida propriamente dita, a pulsar em cada página do texto. Porém, o estado em que esta vida se encontra nas narrativas é demasiadamente cifrado, como se a vida em si estivesse fluindo muito rapidamente ao longo do texto, de modo que fique difícil capturar seu *significado* ou, em outros termos, a feição *internalista e formal* da obra.

A literatura, ao colocar suas imagens em plena interação, lança *perguntas feitas à vida*⁴, tão misteriosas quanto a vida em si. As respostas para tais perguntas abrigam aquele significado das inúmeras interações entre as imagens do texto. O ensaísta enfrentará o enredamento de impulsos imagéticos, sobrepostos e sinuosos, no qual o desconexo deve ser lapidado até que se encontre o nexo – e o significado das criações literárias finalmente brotará do texto (LUKÁCS, 2015 [1910]).

A abordagem benjaminiana segue esse ímpeto de desvendar as perguntas lançadas pelos mundos obscuros kafkianos. Para Benjamin, as narrativas de Kafka distorcem a existência sistematicamente. O narrador, nessa ocasião, executa deslocamentos sucessivos. Em *O desmascaramento de um trapaceiro*, por exemplo, o narrador personagem surpreende o leitor ao proferir sua descoberta para o “trapaceiro” (BENJAMIN, 2012b [1934]). O efeito de tais deslocamentos é a gênese da estética da alienação.

O conceito de *estética da alienação*, cunhado por Adorno, é interessante no sentido de começar a pensar o princípio formal kafkiano em *Contemplação*. Por mais que as qualidades estilísticas dessa obra ainda se distanciem do Kafka já amadurecido, é possível visualizar o início dessa estética. Acompanhando Adorno, “a própria alienação se torna para ele, nesse lance, um meio estético” (ADORNO, 1983 [1958], p. 270). O romance, nos tempos da reificação capitalista, deverá se esforçar ao máximo para escapar do realismo que apenas “reproduz a fachada” (ADORNO, 1983 [1958], p. 270).

Observemos os animais kafkianos. A toupeira do conto *Construção*, ou a barata de *A Metamorfose*, narram com grande naturalidade, para o susto dos leitores. No

4 Lukács expõe uma importante diferenciação sobre o sentido da palavra “vida”. Para ele, a vida assume duas formas face à literatura. A primeira diz respeito à vida propriamente dita, cujas características são as vivências cotidianas. A segunda seria, por sua vez, em conexão com o outro conceito, as “perguntas feitas à vida”, isto é, a tentativa de ordenamento da vida propriamente dita. Para o autor, ambas são realidades e, por conseguinte, coexistem ao longo do texto literário (LUKÁCS, 2015 [1910]).

entanto, é aí que reside a capacidade de Kafka de trazer o leitor para o interior dos fatos, na medida em que transcende o cenário narrativo. O susto provocado pelos animais conduz às reflexões sobre a essência humana em meio ao contexto de alienação. Ademais, não somente as formas animais são capazes disso; n’*O Processo* ou n’*O Castelo* os estranhos mundos kafkianos, nos quais os absurdos acontecem constantemente, produzem o “encurtamento estético” (ADORNO, 1983 [1958], p. 272).

O mais relevante seria compreender como esse encurtamento ajudou Benjamin a visualizar os problemas da tradição no capitalismo. A produção literária nesse contexto sugere o esquecimento, o distanciamento do humano primordial de maneira geral. Coube ao crítico alemão pensar o ambiente da estética da alienação e suas marcas no estudo da história. Isso ficará mais claro ao analisar outro conto de Contemplação, intitulado *O Comerciante*:

É possível que algumas pessoas tenham compaixão de mim, mas eu não percebo nada. Minha pequena loja me enche de preocupações que me doem dentro da fronte e das têmporas, mas sem me oferecer a perspectiva da satisfação, pois a loja é pequena [...] Meu dinheiro está nas mãos de pessoas estranhas; a situação delas não pode ser clara para mim; o infortúnio que poderia atingi-las eu não sou capaz de pressentir; como é que poderia evitá-lo? (KAFKA, 1999 [1912], p. 22).

O pequeno comerciante, narrador do conto, está enfasiado da vida atrás dos balcões de sua loja; nem mesmo a perspectiva de grandes lucros ele possui, uma vez que sua loja é pequena. O que lhe resta são os momentos contemplativos constantes, entre os clientes que estabelecem vínculos puramente utilitários. O espaço da contemplação assemelha-se muito aos meios estéticos da alienação. O comerciante parece confessar ao leitor o angustiante cenário pequeno-burguês, produzindo, assim, o encurtamento estético. Nesse cenário, todos se contemplam, e todos se esquecem da carga histórica que os envolve.

Logo, é interessante observar como os deslocamentos de Franz Kafka impõem inúmeras perguntas sobre a vida moderna e o mundo burguês. A forma do ensaio, por sua vez, ataca justamente as perguntas, na medida em que tenta decifrá-las a seu modo. Não é de interesse do ensaio encontrar respostas definitivas para as querelas literárias. Ao

contrário, as reflexões do ensaio parecem desdobrar ainda mais as perguntas, de modo que o pensamento sobre o texto literário não encontre um final no ensaio.

Mas como exatamente a forma ensaística dá largada ao pensamento sobre o texto literário? Lukács insiste no valor das *vivências*. A forma do ensaio, para o filósofo húngaro, concatena as vivências conceituais do ensaísta instrumentalmente. Assim, o escritor adentra profundamente o ritmo de categorias analíticas, vivenciadas até o último instante da vida do escritor. Por meio dessas vivências o ensaísta abre o pensamento sobre as perguntas feitas à vida (LUKÁCS, 2015 [1910]).

A tese do *autor como produtor*, de Benjamin (2012a [1934]), propõe o *tratamento dialético* da produção literária. Ademais, o autor salienta a posição da obra no interior das *relações de produção* e, portanto, ela está cercada de determinada *técnica literária* – o autor está inserido em *contextos sociais vivos*, e sua produção não escapa às influências das circunstâncias. Os conceitos de *funcionário* e *ajudante* ilustram a tentativa do autor em localizar a obra de Kafka nesses contextos: tais categorias expressam condições de existência distintas, refletidas pelos personagens. O trapaceiro ajudante e o desmascarador funcionário reverberam as condições de classe do mundo moderno.

Isso posto, talvez se possa afirmar que a tese do autor como produtor integra o mundo de vivências de Walter Benjamin. E estas são utilizadas para acessar o texto kafkiano.

Na ciência são os conteúdos que agem sobre nós, na arte são as formas; a ciência nos oferece fatos e suas conexões, a arte, por sua vez, almas e destinos. Aqui os caminhos se separam; aqui não existe nenhum sucedâneo e nem transições. (LUKÁCS, 2015 [1910], p. 33)

Se o *essay* está mais próximo das vivências, então seus gestos tocam o mundo artístico. A forma lírica dos contos de Contemplação, em que o *mundo subjetivo* parece envolver e ressignificar o *mundo objetivo*, condiz com a forma ensaística, uma vez que ela também atribui maior importância aos sopros da subjetividade. O ensaio não produz

resultados, como os sistemas científicos. Os caminhos pelos quais o ensaísta guia seu pensamento são o mais importante.

[...] o ensaio é um gênero artístico, uma configuração própria e total de uma vida própria, completa. Só agora não soaria contraditório, ambíguo e algo como uma perplexidade chamada obra de arte e, no entanto, sublinhar continuamente aquilo que o distingue da arte: ele se posiciona diante da vida com os mesmos gestos da obra de arte, mas apenas os gestos; a soberania desta tomada de posição pode ser a mesma, mas, para além disso, não há entre eles nenhum contato. (LUKÁCS, 2015 [1910], p. 53)

Nesse sentido, o mundo primitivo e o encanto da tradição constituiria apenas uma inflexão do pensamento artístico de Benjamin na medida em que se depara com os contos de Kafka. Os gestos artísticos de ambos se encontram sem maiores obstáculos. Vejamos as limitações dessa conclusão. As descrições formalísticas de Adorno sobre o ensaio, presentes em *O ensaio como forma*, revelam a maior complexidade da relação entre vivência e texto literário.

A relação com a experiência – e o ensaio confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias – é uma relação com toda a história; a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica. (ADORNO, 2003 [1911], p. 26).

Em primeiro lugar, a forma do ensaio adorniana assimila superinterpretações: o *essay* ultrapassa os limites da verificação de teses, tão comum ao ideário positivista. O ensaio se distancia da testagem sistemática de hipóteses para se aproximar da experiência humana individual. A experiência do ensaísta desenvolve as figuras comunicativas entre ele e o objeto de estudo. Para Adorno, a individualidade da experiência passa por mediações históricas universais e, por conseguinte, não está restrita apenas àquele que experiencia. Assim, a preocupação positivista com procedimentos metodológicos escapa ao ensaio. A forma do *essay* é, em grande medida, o distanciamento crítico da Teoria Tradicional⁵.

⁵ Teoria Tradicional pode ser definida como um sistema universal, dividido em pequenos fragmentos que interagem entre si de maneira harmoniosa, sem provocar ruídos. Este sistema é composto de *abstrações*

Paralelamente, a extensão do pensamento ensaístico seria demasiadamente pequena apenas com a ajuda da experiência. Para Adorno, o ensaio encontra suas forças também na teoria. A tese do autor como produtor, bem como do enfraquecimento da tradição, inicia-se com a experiência humana individual que, por sua vez, é íntima aos movimentos mais gerais da vida moderna. No entanto, Benjamin se apoia na teoria marxista no sentido de guiar essa experiência.

Nada se deixa extrair pela interpretação que já não tenha sido, ao mesmo tempo, introduzido pela interpretação. Os critérios desse procedimento são a compatibilidade com o texto e com a própria interpretação, e também a sua capacidade de dar voz ao conjunto de elementos do objeto. Com esses critérios, o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. É isso o que Lukács não percebeu quando, na carta a Leo Popper que serve de introdução ao livro *A alma e as formas*, definiu o ensaio como uma forma artística. (ADORNO, 2003 [1911], p. 18).

Adorno leva o ensaio para planos menos estéticos e mais objetivos. A forma do ensaio, nesse sentido, organiza a experiência e, principalmente, a teoria. Quando Benjamin expõe o desejo kafkiano de *escutar os animais* – o brado de guerra das crianças e o indígena em seu cavalo –, o autor conduz mais uma interpretação. O apoio teórico da dialética e da experiência histórica o faz compreender Kafka como o escritor moderno do esquecimento.

O caráter interpretativo do ensaio possui outra implicação importante: “é radical no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio, e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total” (ADORNO, 2006 [1911], p. 25). O ensaio preza pelo fragmento em detrimento de grandes sistemas ordenadores. Seu objetivo é atingir o âmago dos objetos, a “eterna pequenez da mais profunda obra do

generalizantes – por mais que a teoria tradicional seja obrigada a valer-se da empiria para comprovar suas proposições, o distanciamento da realidade é consequência do universo de abstrações criado por ela (HORKHEIMER, 1983 [1937]). A produção de teorias, ao longo da atividade capitalista, está em relação direta com os fatos tal como eles apresentam, isto é, o contexto histórico que o cercam muitas vezes é esquecido. A empiria proposta pela Teoria Tradicional, aos olhos da Teoria Crítica, apenas reproduz os falseamentos inerentes ao capitalismo e, por conseguinte, a teoria se torna *reificada*.

pensamento diante da vida” (ADORNO, 2006 [1911], p. 25). O gosto ensaístico pelo transitório define outro ponto de afastamento da teoria tradicional.

Eu queria ir para a cidade do sul da qual se diz em nossa aldeia:

“Lá existem pessoas – imaginem – que não dormem!”

“E por que não?”

“Porque são loucas.”

“Então os loucos não ficam cansados?”

“Como é que os loucos poderiam ficar cansados?” (KAFKA, 1999 [1912], p. 13).

Esse é outro indício formal que contribui para as movimentações entre ensaio e literatura. A intensidade lírica de *Crianças na rua principal* está na sobriedade narrativa; o conto acompanha as brincadeiras de um grupo de meninos, e termina com o retorno das crianças para casa. No entanto, o narrador se mostra insatisfeito em se recolher, o sono para ele é como perder o fio das travessuras. Por isso o desejo de expulsar o cansaço ao atingir a *cidade do sul*. Para Benjamin, os *loucos da cidade do sul* pertencem à estirpe dos estudantes. Eles não podem dormir pois seu objetivo, decifrar a existência, dificilmente será alcançado enquanto dormem (BENJAMIN, 2012b [1934]). Essa interpretação de Benjamin, que muitas vezes retoma a matriz dialética entre funcionário e estudante, teve de lidar com *imagens opacas*. O conto soa como um enigma, pois trabalha com momentos breves. A aparição e interação das crianças é súbita, e facilmente transmite a sensação de algo inacabado e sem nexos. O cultivo da transitoriedade pelo ensaio desembaraça o acesso às imagens confusas dos contos kafkianos. Isso permite o mergulho profundo no objeto labiríntico. Kafka, nessa e em muitas de suas obras, narra em fragmentos. E a forma do *essay*, a seu modo, condiciona o pensamento a observar o transitório.

Mas o esquecimento – e aqui atingimos um novo limiar na obra de Kafka – não é nunca um esquecimento meramente individual. Tudo o

que é esquecido se mescla a conteúdos esquecidos do mundo primitivo, estabelece com ele vínculos numerosos, incertos, cambiantes, para gerar criações sempre novas [...] Do mesmo modo que para Kafka o mundo dos fatos importantes era imenso, também era imenso o mundo dos seus ancestrais, e é certo que esse mundo, como o mastro totêmico dos primitivos, em seu movimento descendente, chegava até os animais (BENJAMIN, 2013 [1940], pp. 243 e 244).

O conto *Desejo de se tornar índio* pode ser novamente invocado. O texto segue o galope do cavalo e rapidamente a narrativa se encerra “já sem pescoço de cavalo nem cabeça de cavalo” (KAFKA, 1999 [1912], p. 35). A interpretação atenta de Benjamin enxerga o *mastro totêmico dos primitivos* no pequeno conto. A rapidez da narrativa esconde a caminhada kafkiana até os conteúdos esquecidos; cabe ao ensaísta o trabalho interpretativo de capturar os grandes movimentos da história na lépida transitoriedade desses escritos.

Mas quais seriam, em Benjamin, os aspectos formais que mais o colocam em contato com a literatura kafkiana? Presumivelmente, seria a capacidade ensaística de abordar a história:

A relação com a experiência – e o ensaio confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional, às meras categorias – é uma relação com toda a história [...] O ensaio desafia, por isso, a noção de que o historicamente produzido deve ser menosprezado como objeto da teoria. (ADORNO, 2006 [1911], p. 26).

O ensaio expressa a inflexão entre experiência e história. O fragmentário e transitório encontram as mediações históricas. Podemos partir do pressuposto que Benjamin buscou decifrar as instabilidades de seu tempo. De certa maneira, o escritor alemão identificou a presença do passageiro na literatura kafkiana; ela mesma traduz os estilhaços da experiência histórica moderna.

Ademais, o ensaio, na medida em que mergulha profundamente no objeto, descarta a necessidade de ordenar e definir conceitos sistematicamente. Para ele, os conceitos interagem entre si e, por conseguinte, revelam-se ao longo da *exposição*. Os

conceitos estão “implicitamente concretizados pela *linguagem*” (ADORNO, 2006 [1911], p. 28). A precisão ensaística não advém do ordenamento de definições conceituais, e sim da qualidade expositiva. Para Adorno, Benjamin foi o grande mestre nesse aspecto.

Desse modo, pode-se afirmar que o ensaio “procede metodicamente sem método” (ADORNO, 2006 [1911], p. 28). A experiência é mediada pelos conceitos, implícitos na exposição ensaística. O texto, portanto, segue o ritmo da vida e, a um só tempo, dilui-se no emaranhando subjetivo do escritor. As narrativas de *Contemplação* podem ser resistentes a interpretações rígidas. Talvez a máxima objetivação desse conteúdo literário simplifique a complexidade da obra. O ensaio delinea o pensamento cuja extensão máxima é desconhecida, é algo por si inconcluso. Porém, a mediação dos conceitos impõe regras ao ensaísta; estas regras obrigam a qualidade objetiva do ensaio.

2.1 O aqui e agora (*hic et nunc*) do ensaio

A aproximação ensaística do objeto desafia o método cartesiano em outro aspecto. O ensaio apresenta o objeto “dissociado nos *momentos que o fazem vivo*” (ADORNO, 2006 [1911], p. 32), e respira seu *aqui e agora*. Assim, o *essay* não divide o objeto em parcelas, no sentido de estudá-lo em múltiplas situações distintas, como recomenda a ciência cartesiana. O ensaísta, portanto, dificilmente corre o risco de cair na *má infinitude* (ADORNO, 2006 [1911], p. 32). Dividir o objeto induz o pesquisador, muitas vezes, a ultrapassá-lo, tecer conclusões que estão além desse.

O ensaio pesquisa o caráter unívoco do texto literário. Mas isso não significa afirmar que ele ignore os efeitos contextuais do objeto. Como já demonstrado, o diálogo entre experiência e teoria ao longo da tessitura do ensaio inclui a relação *texto-contexto*, muito importante para as linhas interpretativas do ensaio sobre a literatura. Conceber o *hic et nunc* da literatura guia o ensaísta até os fatores contextuais que são mais próprios ao texto em estudo.

Benjamin diz: “Em sua profundidade, Kafka toca o chão que não lhe era oferecido nem pelo “pressentimento mítico” nem pela “teologia existencial”. É o chão da índole germânica, assim como da judia” (BENJAMIN, 2013 [1940], p. 173). A obra de Kafka

foi muito debatida após sua morte. Surgiram algumas interpretações de fundo completamente teológico sobre as narrativas kafkianas. Para Benjamin, a inserção do mundo mítico nessas narrativas não as define. O *aqui e agora* de Kafka era o chão germânico e judeu, isto é, a experiência nas grandes cidades e a tradição formavam o caráter geral de suas obras. Portanto, acompanhar o *hic et nunc* retoma as raízes do texto, e nelas o ensaísta encontra as interações contextuais da obra.

3 – Benjamin e Kafka: modernidade, teoria e forma

Desmascaramento de um trapaceiro, O comerciante, Desejo de se tornar índio e Crianças na rua principal. Esses foram os quatro contos de *Contemplação* analisados junto à forma do ensaio e os conceitos de Benjamin sobre a obra de Kafka.

Nesse sentido, os contos revelaram diferentes aspectos, que recapitulo: o conceito de contemplação e sua relação com as categorias de ajudante e funcionário; o efeito lírico das narrativas que, por sua vez, insere a porção de subjetiva na obra; o mundo primitivo kafkiano e, por fim, a estética da alienação. É interessante observar como a leitura dos ensaios de Benjamin contribui para a análise dos contos de Kafka. Existe certo diálogo entre ambos. As cartas de Benjamin a Scholem indicam o interesse do primeiro pelo escritor tcheco.

Num primeiro momento, apresentou-se os fatores teóricos e contextuais que envolvem a leitura dos contos de *Contemplação*. Benjamin aponta a dualidade do termo kafkiano, a saber, a tradição mística e a experiência nas grandes cidades. Assim, as narrativas são capazes de costurar situações que remetem à hipertrofia da técnica, o progresso e o poder de destruição dos bens culturais e os idílios artificiais da vida moderna.

Para tanto, Kafka assume o conflito entre histórico e a-histórico. O comerciante, por exemplo, é incapaz de fabular as origens de seu trabalho na loja, uma vez que o dinheiro do personagem “está nas mãos de pessoas estranhas; a situação delas não pode ser clara para mim” (KAFKA, 1999 [1912], p. 22). O narrador enfrenta a historicidade perdida dentro de sua pequena loja. Ele está deslocado em seu próprio tempo. E isso mesmo é efeito do caminhar histórico até o mundo moderno.

Por isso é de se estranhar que *Contemplação* ainda resguarde a forma lírica e, por conseguinte, os narradores sejam marcados pela subjetividade. As descrições dos personagens transformam a realidade puramente objetiva que, por sua vez, também contribui para a construção do cenário narrativo. No entanto, se o a-histórico está presente nessas narrativas, o lirismo parece não condizer com movimentos que, ao contrário, apenas pulverizam o mundo subjetivo. Portanto, Kafka apresenta subjetividades feridas.

O lirismo corrompido de algumas personagens de *Contemplação* é, possivelmente, um dos fatores mais atraentes para Benjamin. Ademais, o caráter sintético e lacunar desses contos, na medida em que provoca a estranheza descritiva, é igualmente um aspecto relevante. Essas características das narrativas de Kafka facilitam leituras sociais de sua obra.

Nesse ínterim, os conceitos de funcionário e ajudante aparecem como uma das maneiras de sintetizar as leituras contextuais de Benjamin sobre Kafka. Os *burocratas* – *funcionários* – e os jovens *estudantes* – *ajudante* – são como dois lados de uma mesma matriz dialética. Os primeiros refletem a impessoalidade da vida moderna, bem como o tédio que ela inspira; inversamente, os segundos buscam fugir das dinâmicas fatigantes da modernidade.

Ambas as categorias, para Benjamin, revelam o contínuo esquecimento. Os funcionários, enquanto utilizam a imundície das repartições como espaço de vida, perdem o fio de sua própria subjetividade, e facilmente se esquecem até mesmo de quem são. Os estudantes respondem ao olvido; são como pesquisadores da própria existência.

Isso posto, é possível retomar como essas questões mais teóricas escondem o princípio formal do *ensaio*. Dois autores foram utilizados no sentido de caracterizar a forma do ensaio, a saber, Lukács e Adorno. Portanto, teorizar sobre a obra de Kafka, como fez Benjamin, segue moldes específicos que, no que emergiu desta pesquisa, contribuem para a capacidade analítica do autor.

Lukács afirma as qualidades imagéticas do texto literário. As narrativas de toda espécie, para ele, expõem imagens em interação entre si. Desse modo, o texto literário está limitado a questionar a própria vida. As *perguntas feitas à vida* devem ser acessadas por caminhos distintos, no sentido de estudá-las em profundidade (LUKÁCS, 2015 [1910]). Esse é o trabalho do ensaísta: atacar diretamente as perguntas lançadas pelo literário. E ele o faz por meio de suas *vivências*. Os conceitos mobilizados pelo ensaio são intimamente vivenciados pelo ensaísta. A abordagem ensaística do literário atinge o texto literário subjetivamente. Ela resguarda os gestos artísticos – para Lukács, o ensaio é mais um gênero artístico.

De outro lado, Adorno complementa a teoria lukacsiana sobre o *essay*. É importante salientar dois principais pontos de divergência entre ambos os autores. Em

Adorno, o ensaísta não é guiado por vivências, e sim pelas *experiências*. A experimentação, nesse caso, é passível de mudanças e mediações teóricas. Desse modo, Adorno aproxima o ensaio de linhas pouco mais objetivas que Lukács – a experiência do ensaísta é frágil sem a teoria. Portanto, a concepção do filósofo alemão defende certa autonomia do gênero ensaístico, e o aproxima dos esquemas teóricos.

No entanto, a teoria aliada ao ensaio não está disposta tal como a ciência moderna designa. As *superinterpretações*, próprias ao gênero, passam longe da testagem sistemática de hipóteses. Elas buscam muito mais os grandes movimentos da vida nos fragmentos deixados ao longo do fluxo temporal: o ensaio cultiva o transitório. O pensamento do ensaísta é inconcluso e, por conseguinte, respeita o *aqui e agora* de seu objeto de estudo. O gosto pelo transitório afasta a soberba descritiva, cujas consequências são tecer conclusões que ultrapassam o objeto de pesquisa.

Por fim, Benjamin explora as perguntas lançadas pelos pálidos mundos kafkianos. As imagens cinzentas de Franz Kafka não foram pensadas ao acaso: por meio delas os questionamentos feitos à vida ganham mais profundidade. De outro lado, a experiência nas grandes cidades, conjugadas à teoria marxista, constroem as trilhas benjaminianas às narrativas de Kafka.

3.1 – Princípio de não-identidade e a crítica ensaística

Até o momento, as transições entre ensaio e texto literário se mostraram mais localizadas nas características do ensaio de Benjamin, e menos nas narrativas de Franz Kafka em *Contemplação* e outros escritos. O princípio de não-identidade guiará a discussão até a relação *texto-contexto*, na qual a literatura kafkiana será analisada ainda mais detidamente.

A consciência da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limites. Apenas nisso o ensaio é semelhante à arte; no resto, ele necessariamente se aproxima da teoria, em razão dos conceitos que nele aparecem, trazendo de fora não só seus significados, mas também seus referenciais teóricos (ADORNO, 2006 [1911], p. 26).

Para Adorno, existem distâncias quase intransponíveis entre a exposição ensaística e o objeto de estudo. A não-identidade entre ensaio e objeto exige grandes esforços da exposição. Os pontos de convergência entre ambos, ao se pensar nas especificidades de Benjamin e Kafka, é a crítica dialética.

O ensaio devora as teorias que lhe são próximas, sua tendência é sempre de liquidar a opinião, incluindo aquela que ele toma como ponto de partida. O ensaio continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica *par excellence*; mais precisamente, enquanto crítica imanente de configurações espirituais e confrontação daquilo que elas são como o seu conceito, o ensaio é crítica da ideologia [...] Por isso o ensaio é mais dialético do que a dialética, quando esta discorre sobre si mesma. Ela toma a lógica hegeliana ao pé da letra: a verdade da totalidade não pode ser jogada de modo imediato contra os juízos individuais, nem a verdade pode ser limitada ao juízo individual; a pretensão da singularidade à verdade deve, antes, ser tomada literalmente, até que sua inverdade torne-se evidente. O aspecto não completamente resolvido de cada detalhe ensaístico, seu caráter audacioso e antecipatório, acaba atraindo outros detalhes como sua negação; a inverdade, na qual o ensaio conscientemente se deixa enredar, é o elemento de sua verdade. Sem dúvida, o verdadeiro também reside em sua mera forma, na medida em que o ensaio se refere a entidades culturalmente pré-formadas, portanto derivadas, como se estas fossem entidades em si. No entanto, quanto mais energicamente o ensaio suspende o conceito de algo primordial, recusando-se a desfiar a culpa a partir da natureza, tanto mais radicalmente ele reconhece a essência natural da própria cultura (ADORNO, 2006 [1911], pp. 38 e 39).

O início de todo ensaio é a sua inverdade. O pensamento caminha na medida em que vislumbra as interações dialéticas entre substâncias verdadeiras; conceitos absolutos, imbuídos de toda verdade, são dissolvidos nos movimentos dialéticos. O ensaio é o espaço da crítica à própria cultura, “levando-a a meditar sobre sua própria inverdade” (ADORNO, 2006 [1911], p. 40). O pensamento ensaístico caminha rumo à *natureza decaída* da própria cultura – a sua essência natural é desvelada pela crítica ensaística.

Essa crítica atinge os produtores literários com grande força. Não é à toa que Antônio Cândido e Roberto Schwarz, dois autores que adotaram o ensaio como forma, desenvolveram a *crítica literária dialética*. Entende-se que exergar o texto literário

dialeticamente é a principal característica do ensaio que propicia interpretações profundas sobre a obra.

3.2 – *Na Galeria e Odradek*

Esta seção está destinada a expor as linhas estéticas mais profundas de Franz Kafka, e, de outro lado, compreender como fatores *externos* afetaram a estrutura da obra. Essas linhas estarão entrelaçadas às contribuições teóricas e metodológicas de Cândido e Schwarz.

O problema desta é diverso, e pode ser ilustrado por uma questão formulada por Lukács no início da sua carreira intelectual, antes de adotar o marxismo, que o levaria a concentrar-se por vezes demasiadamente nos aspectos políticos e econômicos da literatura. Discutindo o teatro moderno, estabelecia em 1914 a seguinte alternativa: "O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, e em que medida?" Ou "seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético (...) mas não determinante dele?". (CÂNDIDO, 2006 [1961], p. 14)

O fato *estético* e o *elemento histórico-social*, a depender do tipo de análise literária, são valorizados de modo distinto. Em alguns casos, os fatores estéticos possuem grande relevância, em outros, o elementos histórico-social define como o texto literário foi construído. A forma lírica dos contos de *Contemplação* poderia ser a única linha mestra do texto de Kafka; ou as narrativas seriam apenas reflexo da vida moderna. As duas possibilidades existem, e são igualmente viáveis.

Trata-se do duelo entre *crítica literária* e *sociologia da arte ou literatura*. Em seus desenvolvimentos iniciais, a sociologia da literatura, para Cândido, utilizava a literatura como exemplo de um período, sem, no entanto, relacionar as *condições sociais* e a *obra*. Outros estudos buscavam verificar o nível de representatividade da sociedade na literatura, ou a "relação entre a obra e o público" (CÂNDIDO, 2006 [1961], p. 19). Tais opções, por mais que Cândido as considerem como viáveis, frequentemente esterelizam a matéria literária, e a estrutura da obra se torna pequena diante dos fatores sociais. Por sua vez, a crítica literária buscam a autonomia da obra na medida em que coloca os valores

estéticos como determinantes. A busca pelo “essencial” na literatura desconsidera os fatores históricos que a envolve (CÂNDIDO, 2006 [1961]).

Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo. Está visto que, segundo esta ordem de idéias, o ângulo sociológico adquire uma validade maior do que tinha. Em compensação, não pode mais ser imposto como critério único, ou mesmo preferencial, pois a importância de cada fator depende do caso a ser analisado. Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. E nós verificamos que o que a crítica moderna superou não foi a orientação sociológica, sempre possível e legítima, mas o sociologismo crítico, a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais (CÂNDIDO, 2006 [1961], p. 16).

O método de Antônio Cândido procura resolver o duelo entre sociologia e crítica. A estética, denominada de fatores *internos*, interage com a dimensão social. Os fatores *externos* contribuem para a formação da estrutura da obra. Cândido fala da *economia do livro*. A estrutura literária organiza fundamentos de toda espécie e os dispõe para funcionarem em seu corpo, como um grande *sistema-livro*. O texto, para Cândido, seleciona e recombina fatores externos.

Benjamin ainda não está completamente imbuído do ímpeto de resolver o conflito entre sociologia e crítica. Nesta pesquisa argumentou-se que o escritor alemão, na medida em que utiliza a forma do ensaio, consegue observar o contexto da obra de Kafka, bem como alguns fatores estéticos: as categorias de ajudante e funcionário fazem parte, em alguma medida, da estrutura da obra. No entanto, o aspecto histórico-social parece ser mais relevante para o autor. A *técnica literária* é um recurso que elimina a dicotomia entre forma e contexto; porém, é mais favorável ao segundo que ao primeiro.

A propósito das dificuldades próprias à leitura de Baudelaire, Walter Benjamin observa que se trata de uma poesia que absolutamente não envelheceu. Não porque fosse jovem, mas porque as circunstâncias que ela cala e frente às quais compôs a sua voz e personagem continuam de pé, fazendo que As flores do mal não sejam menos virulentas e difíceis hoje que no seu momento de origem. Havia passado quase um século – as notas de Benjamin são de 1938 – e não se estabelecera o sossego da distância histórica [...] Devo uma nota especial a Antônio Cândido, de cujos livros e pontos de vista me impregnei muito, o que as notas de pé-de-página não têm como refletir. Meu trabalho seria impensável igualmente sem a tradição – contraditória – formada por Lukács, Benjamin, Brecht e Adorno, e sem a inspiração de Marx (SCHWARZ, 2000, pp. 11 e 12).

Todavia, Benjamin inspirou, pelo menos em Roberto Schwarz, discípulo direto de Antônio Cândido, modos dialéticos de abordagem da literatura. Benjamin, e também Adorno, estão entre os primeiros autores a utilizar a teoria de Marx para analisar a obra de arte. Para Schwarz, o fluir específico da escrita de cada autor é indissociável das circunstâncias que o cercam. A forma está em sinergia com as relações de produção de seu tempo. O narrador ou o eu lírico, enquanto são estética e significado, originam-se na medida em que vibram em frequências similares àquelas dos objetos do mundo. É como se o texto literário, em sua esfera mais interna e essencial, abrigasse um diapasão feito com o aço mais tênue e vibrante; os sons advindos da vida que corre exaltada lá fora são capturados pelas hastes finas do instrumento, e num átimo todo o corpo do diapasão está a brandir. Trata-se do momento em que os impulsos da vida moderna ressoam na construção interna do texto literário; contudo, a própria estrutura formal deste reage a estes impulsos. O que existe é a dialética entre forma e conteúdo, ou, em outros termos, entre forma e contexto social, e ambos estão juntos ao longo da tessitura do texto.

Evidentemente não se trata do realismo dos grandes mestres do século XIX, embora Kafka se considerasse "parente de sangue" de Flaubert e Kleist. O século XX já era um outro mundo e os moldes de um Balzac ou Tolstói, por exemplo, não podiam dar conta dele, sob pena de um acomodado anacronismo estético-histórico. Sendo assim, era preciso criar novos modos de olhar e narrar, e Kafka criou o dele — inconfundível —, que, por ser novo e renovador, aberto às ocorrências que surgiam em estado de casulo, causou espanto e estranheza quando foi chamado de "realista" (CARONE, 2008, p.203)

Modesto Carone, tradutor de Kafka para a língua portuguesa, aproxima-se dos métodos de Cândido e, principalmente, de Schwarz. Em seu pequeno ensaio intitulado *Realismo de Franz Kafka*, Carone delimita algumas qualidades do narrador kafkiano para chegar ao conceito de alienação em Kafka. Novamente, a influência marxista se faz presente. O tradutor analisa o conto *Na Galeria* (1918). Eis o conto traduzido na íntegra:

Se alguma amazona frágil e tísica fosse impelida meses sem interrupção ao redor do picadeiro sobre o cavalo oscilante diante de um público infatigável pelo diretor de circo impiedoso e de chicote na mão, sibilando em cima do cavalo, atirando beijos, equilibrando-se na cintura, e se esse espetáculo prosseguisse pelo futuro que se vai abrindo à frente sempre cinzento sob o bramido incessante da orquestra e dos ventiladores, acompanhado pelo aplauso que se esvai e outra vez se avoluma das mãos que na verdade são martelos a vapor — talvez então um jovem espectador da galeria descesse às pressas a longa escada através de todas as filas, se arrojasse no picadeiro e bradasse o basta! em meio às fanfarras da orquestra sempre pronta a se adaptar às situações. Mas uma vez que não é assim, uma bela dama em branco e vermelho entra voando por entre as cortinas que os orgulhosos criados de libré abrem diante dela; o diretor, que busca abnegadamente seus olhos, respira voltado para ela numa postura de animal fiel; ergue-a cauteloso sobre o alazão como se ela fosse a neta amada acima de tudo que parte para uma viagem perigosa; não consegue se decidir a dar o sinal com o chicote; afinal dominando-se ele o dá com um estalo; corre de boca aberta ao lado do cavalo; segue com o olhar agudo os saltos de amazona; mal pode entender sua destreza; procura adverti-la com exclamações em inglês; furioso exorta os palafreiros que seguram os arcos à atenção mais minuciosa; as mãos levantadas, implora à orquestra para que faça silêncio antes do grande salto mortal; finalmente alça a pequena do cavalo trêmulo, beija-a nas duas faces e não considera suficiente nenhuma homenagem do público; enquanto ela própria, sustentada por ele, na ponta dos pés, de braços estendidos, a cabecinha inclinada para trás, quer partilhar sua felicidade com o circo inteiro — uma vez que é assim o espectador da galeria apóia o rosto sobre o parapeito e, afundando na marcha final como num sonho pesado, chora sem o saber (KAFKA, 1994 [1918], pp. 22 e 23)

Para Carone, o uso da conjunção *se*, além do gerúndio, atribuem incerteza aos fatos narrados. Aliás, o emprego do subjuntivo é uma porta de entrada para o “reino aberto do *não-real* e do *sonho*” (CARONE, 2008, p. 200). O conto segue a expressão da

irrealidade. O primeiro e o segundo parágrafo foram construídos dialeticamente. Um se refere à realidade, o outro é afetado pelo modo subjuntivo até atingir o irreal.

Na dialética armada pelo texto, porém – ou na tática de inversão típica de Kafka –, o mundo real, o mundo propriamente dito, se manifesta na hipótese do primeiro parágrafo. Veja-se que nela o narrador não-nomeado, *à la* Flaubert, afirma que as mãos são, na verdade, “martelos a vapor” (bate-estacas). É por meio dessa metáfora violenta que a realidade do segundo parágrafo é abalada, suspensa ou negada pela irrealidade apresentada no subjuntivo do primeiro, pois as mãos que batem palmas não são propriamente, na verdade, martelos a vapor (CARONE, 2008, p. 201).

Os martelos a vapor aludem ao mundo da técnica (CARONE, 2008). O “público infatigável”, no primeiro parágrafo, está armado como uma grande máquina. O jovem, que procura aliviar o sofrimento da amazona, tenta diminuir o ritmo veloz do próprio conto. Entretanto, o narrador interrompe a ação do jovem para asseverar “que não é assim”. Nesse sentido, o segundo parágrafo absorve por completo o tom irreal do primeiro parágrafo.

Um passo adiante, se o leitor é capaz de vislumbrar, no mundo do circo, um símile do próprio mundo em que vive, então a realidade “propriamente dita” do primeiro parágrafo, em comparação com a realidade “aparente” do segundo, expõe sibilinamente a ferida da alienação contemporânea, vincada pelo atropelo e crueldade que ou não são captados pelo público (pois é dele o ponto de vista de tudo) ou então se vêem despachados como um artifício que nada tem a ver com a verdade e que por isso mesmo invoca, aqui, o modo subjuntivo da irrealidade (CARONE, 2008, pp. 201 e 202).

O público se sente fortemente atraído pelo irreal, e por isso mesmo não há jovem que atravesse a galeria para salvar a amazona. Os espectadores não capturam o mecânico momento de crueldade que se descortina diante deles. A alienação em Kafka desponta na medida em que a percepção aceita, sem alertas, a condição alienante da vida moderna. O realismo kafkiano, na concepção de Carone, remonta cenários irrealis. Como na concepção de *estética da alienação*, de Adorno, o irreal é um recurso estético no sentido de trazer o leitor para o interior das condições modernas.

Por fim, é interessante salientar a presença da teoria marxista e, de outra parte, a investigação formal nessa análise de Carone. O tradutor abarca até mesmo os recursos linguísticos do conto, e os articula ao conceito de alienação. Esse tipo de abordagem se aproxima da crítica literária dialética, mais para o lado de Schwarz. Ademais, se o texto de Kafka suporta esse tipo de análise, ele mesmo é *técnica literária*. As relações materiais integram a estrutura da obra.

Dizem alguns que a palavra *odradek* provém do eslavo, e procuram determinar a formação da palavra com base nesta afirmação. Já outros acreditam que ela provenha do alemão, do eslavo teria apenas a influência. A incerteza das duas interpretações autoriza entretanto a supor que nenhuma delas acerta, mormente porque nenhuma nos leva a encontrar um sentido para a palavra (KAFKA, 1966 [1918], p. 22).

Este é o início do conto *A tribulação de um pai de família* (1918), traduzido e comentado por Roberto Schwarz (2008 [1966]). O foco narrativa está em *Odradek*, mais uma criatura estranha de Kafka:

À primeira vista, parece um carretel de linha, achatado e estreliforme; e aparenta, de fato, estar enrolado em fio; é bem verdade que os fios não serão mais do que fiapos, restos emendados ou simplesmente embaraçados de fio gasto, da mais diversa cor e espécie. Mas não se trata apenas de um carretel, pois no centro da estrela nasce uma vareta transversal, de cuja extremidade sai mais outra, em ângulo reto. Com auxílio desta segunda vareta, por um lado, e duma das pontas da estrela por outro, o todo se põe de pé, como sobre duas pernas (KAFKA, 1966 [1918], p. 22)

Essa personagem vaga pela casa do pai de família (narrador personagem). Aparentemente, o objeto não possui utilidade alguma, e quando é questionado sobre suas origens devolve respostas rasas e, muitas vezes, queda-se mudo. O pai teme que *Odradek* seja imortal, e continue a viver com as gerações futuras de sua família. É importante lembrar as qualidades de *funcionário* do pai de família em Kafka – ele está aliado às camadas de burocratas. Schwarz já o define como parte do mundo burguês, e entende esse conto como uma crítica à classe dominante.

Odradek, para Benjamin, está demasiadamente próximo do controle paterno. A pequena criatura não se encaixa na categoria de estudante (BENJAMIN, 2012b [1934]). Contudo, para Schwarz, *Odradek* escapa às vontades do pai de família e, por conseguinte,

desafia as dinâmicas do capitalismo moderno. O pai está próximo da sensatez do *homem racional*, tipicamente burguês, e por isso zomba da inutilidade da criatura. Nesse ínterim, Schwarz aponta um procedimento estrutural de Kafka: “aliciar o leitor, estabelecer o acordo tácito entre adultos, brancos, civilizados” (SCHWARZ, 2008 [1966], p. 24). A superioridade do pai induz o leitor a também rir de Odradek.

No entanto, e o que mostra outra técnica narrativa de Kafka, o narrador perde o ar objetivo para as “tribulações” de viver com Odradek. O pai reconhece a qualidade de “pessoa” do personagem intruso; o narrador personagem, que até o início do conto empregou frases objetivas para falar de Odradek, começa a tratá-lo pelo pronome pessoal “ele”. Como o pai de Gregor Samsa, metamorfoseado numa barata, a rigidez objetiva cede à força da realidade. O patriarca, que no início dessas duas narrativas encarna o funcionário civilizado, rapidamente assume os ares atribulados.

“Odradek é móvel, colorido, irresponsável, livre do sistema de compromissos que prende o pai à família. Mais radicalmente, como construção, Odradek é o impossível da ordem burguesa” (SCHWARZ, 2008 [1966], p. 25). A camada *inorgânica* do personagem o coloca distante das tarefas do funcionário burguês. A “risada só sem pulmões” (KAFKA, 1966 [1918], p. 23) de Odradek marca a estrutura inorgânica de Odradek, e talvez por isso esteja fora do mundo burguês. “A graça de Odradek é desumana, e a vida humana é desgraçada” (SCHWARZ, 2008 [1966], p. 27). Os pulmões do pai de família, sua natureza orgânica, apenas o aproxima da infelicidade.

Novamente, o aliciamento estético do leitor e, a seguir, a mudança no uso dos pronomes, compõem os deslocamentos *internos* das narrativas de Kafka. Tais deslocamentos desaguam, para Schwarz, na crítica implícita ao modo de vida burguês. A estrutura do conto é sensível aos auspícios do mundo capitalista.

Siegfried Kracauer, num pequeno ensaio sobre Franz Kafka, manifesta o caráter labiríntico da literatura kafkiana (KRACAUER, 1995 [1963]). *Na galeria e Tribulações de um pai de família* são grandes labirintos arquitetados por Kafka. A estrutura de ambos utiliza o irreal como recurso estético e, com isso, aproxima leitor e narrador.

A crítica aos efeitos da vida moderna, sob a égide do capitalismo moderno, é, a um só tempo, consequência e causa da organização interna dos contos. A galeria absurda exprime o mundo subjuntivo que, por sua vez, identifica-se com o fluir da vida moderna.

O pequeno Odradek, criatura impossível, pode ser fruto das fugas impossíveis às dinâmicas dos “civilizados” e sua técnica.

Neste capítulo, procurou-se demonstrar a densidade estrutural e temática de Kafka. Esta densidade favorece interpretações que busquem os pontos de convergência entre texto e contexto. Ademais, pensar esses dois polos contribui para superar a *não-identidade* entre o ensaio e o objeto literário.

Considerações finais

A riquíssima literatura de Franz Kafka oferece possibilidades analíticas de toda espécie. Nesse sentido, tomar Kafka como objeto de estudo demanda diversos recortes, e dificilmente será possível caracterizar sua obra como um todo sem produzir grandes lacunas. Esta pesquisa optou por investigar, principalmente, as relações entre a obra de Kafka e a experiência nas grandes cidades. Walter Benjamin, de outro lado, viu no escritor tcheco a oportunidade de discorrer sobre as adversidades da vida moderna e, desse modo, teorizar sobre as condições modernas. O livro de contos *Contemplação* serviu de fio condutor por entre as obras de Kafka. Alguns contos do volume *Um médico rural* também estão presentes.

No entanto, avaliar a aproximação entre Benjamin e Kafka não diz respeito apenas a auferir teorias da literatura kafkiana. Este foi o ponto de partida desta pesquisa. De modo geral, o caminho percorrido passou por três qualidades interpretativas, mutuamente entrelaçadas: as considerações teóricas sobre a tradição e a vida moderna; a forma do ensaio; e, por fim, as interações *texto-contexto* presentes nos contos de Kafka.

A forte presença da técnica, e todo o progresso que culmina no esquecimento progressivo do mundo primitivo, contém algo de misterioso. Tanto em Kafka quanto em Benjamin é difícil afirmar o que exatamente foi esquecido. Ao que parece, os conteúdos ultrapassados pelo capitalismo moderno tangenciam o universo mítico e religioso. A forma de transmissão dessas substâncias não se dá por máquinas ou fios de telecomunicação, e sim nas rodas de contação de histórias, ou nos longos discursos dos mais velhos. Em Kafka, quando um jovem estudante procura ouvir algum resíduo sonoro das vozes que contavam histórias, logo aparecem outros personagens, mais astutos, ruidosos o bastante para desviar a atenção do estudante.

Não é ao acaso que Benjamin escrevia ensaios. A forma do ensaio objetiva atravessar o emaranhado imagético do texto literário, no sentido de discutir as perguntas espalhadas inspiradas pela narrativa. Adotar a forma ensaística é, a seu modo, uma postura distinta diante da vida. Teoria e experiência se fundem no desejo de mergulhar profundamente no texto literário, sem prestar reverências à tradição positivista de escrita

científica. As sutilezas das narrativas kafkianas são mais facilmente capturadas com o pensamento inconcluso; ele deixa de abordar o texto aos atropelos, e o estuda sem relacioná-lo a elementos distantes.

Assim, o *essay* é propício a análises internalistas e externalistas da obra. O mergulho profundo no objeto literário atinge a estrutura interna do texto, bem como seu contexto de produção. A análise *texto-contexto*, dos ensaístas Schwarz e Cândido, é mais uma inflexão da forma do ensaio.

Os recursos estéticos de Kafka são muitos, e variam a depender do texto. Desse modo, esta pesquisa salientou dois aspectos estruturais frequentes: o uso do subjuntivo e suas relações com o irreal; e o aliciamento do leitor junto aos deslocamentos dos personagens. Esses recursos trazem o leitor para perto de personagens estranhos, bem como de situações em que o “se” predomina mais do que o “é”. Tudo isso interage com a alienação dos tempos modernos, além de anunciar as inúmeras dificuldades de estabelecer relações subjetivadas.

Por fim, a estrutura dos contos analisados e a forma do ensaio compartilham qualidades que permitem enriquecer a teoria e a experiência, e, ao mesmo tempo, desvelar, interpretativamente, os eixos do texto literário. Essa relação é particularmente forte, para esta pesquisa, entre Benjamin e Kafka. Ambos trazem consigo a experiência da vida moderna e, talvez, necessitem um do outro para tentar decifrar o enigma da vida moderna.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. “A posição do narrador no romance contemporâneo”. In: _____. *Os Pensadores*. São Paulo: Editora Abril Cultura, 1983 [1958], pp. 269-273.

_____. “Prisma. Notas sobre Franz Kafka”. In: *Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, pp. 239-270.

_____. “O ensaio como forma”. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: 34, 2003 [1911], pp. 15-45.

BENJAMIN, Walter. Carta a Gershom Scholem. *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 35, p. 100-106, mar. 1993 [1938]. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=0101-3300&lng=en&nrm=iso>. Último acesso em: 21 fev. 2019.

_____. “Experiência e Pobreza”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012 [1933], pp. 123-129.

_____. “Autor como produtor”. In: _____. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 2012a [1934], pp. 129-146.

_____. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* São Paulo: Brasiliense, 2012b [1934], pp. 147-178

_____. “A obra de Arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012 [1936], pp. 179-213.

_____. “Sobre o conceito de História”. In:_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012 [1940], pp. 241-253.

_____. “Exposés (1935-1939)”. In:_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, pp. 53-90.

CÂNDIDO, Antonio. “Crítica e sociologia” In:_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1980, pp. 13-26.

CARONE, Modesto. O realismo de Franz Kafka. *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 80, p. 197-203, mar. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000100013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 de fev. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002008000100013>.

_____. Comentário do tradutor. *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 35, p. 100-101, mar. 1993 [1938] Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=0101-3300&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 fev. 2019.

_____. “Posfácio”. In: KAFKA, Franz. *Contemplação/O Foguista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 89-97.

HORKHEIMER, Max. “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”. In:_____. *Os Pensadores*. v. XLVIII. São Paulo: Victor Civita, 1983 [1937], pp. 125-169.

KAFKA, Franz. “Na galeria”. In:_____. *Um Médico Rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 17-18.

_____. *Contemplação/O Foguista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O Processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [1925].

_____. “A tribulação de um pai de família”. In:_____. *O pai de família e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1966]. pp. 22-23.

_____. *A Metamorfose*. São Paulo: Nova Cultural, 2012.

_____. *Blumfeld, um solteirão de mais idade e outras histórias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

KRACAUER, Siegfried. “Franz Kafka”. In: *The mass ornament: Weimar essays*. Cambridge, Harvard University Press, 1995 [1963], pp. 267-278.

LUKÁCS, Georg. “Sobre a forma e a essência do ensaio”. In: *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015 [1910], pp. 31-54.

SANTOS, Patrícia Silva. *(Im)possibilidades na Literatura de Franz Kafka*. São Paulo. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

SCHWARZ, Roberto. “A tribulação de um pai de família”. In:_. *O pai de família e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1966]. pp. 22-28.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: 34, 2000.

SIMMEL, Georg. “As grandes cidades e vida do espírito”. In:_____. *Psicologia do dinheiro e outros ensaios*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009 [1903]. pp. 79-97

STACH, Reiner. *Kafka: the early years*. Princeton: Princeton University, 2017.