



DOI 10.36638/1981-061X.2024.29.2.738

ARTIGO

## Lukács, Coutinho e Kafka: dois críticos e um enigma

### Lukács, Coutinho and Kafka: two critics and a riddle

Vladmir Luís da Silva\*

**Resumo:** O principal objetivo deste artigo é acompanhar o diálogo dos filósofos György Lukács e Carlos Nelson Coutinho acerca do legado literário de Franz Kafka. O núcleo de nossos esforços consiste na análise da tentativa de superação da abordagem lukacsiana por parte de Coutinho. Na realização dessa tarefa, conferimos atenção às dicas oferecidas pelo mestre húngaro ao discípulo baiano quanto aos limites de sua própria leitura de Kafka.

**Palavras-chave:** Kafka; Lukács; Coutinho; literatura; filosofia.

**Abstract:** The main purpose of this article is to follow the dialog of the philosophers György Lukács and Carlos Nelson Coutinho about Franz Kafka's literary legacy. The core of our efforts consists in analyzing Coutinho's attempt to overcome the Lukacsian approach. In carrying out this task, we pay attention to the tips offered by the Hungarian master to his Bahian disciple about the limits of his own reading of Kafka.

**Keywords:** Kafka; Lukács; Coutinho; literature; philosophy.

1

Em carta a György Lukács, datada de 31 de janeiro de 1968, o então jovem filósofo baiano Carlos Nelson Coutinho comunicava, entre outras coisas, o projeto de elaboração de um livro acerca do realismo na literatura do século XX, talhado segundo os ensinamentos do já octogenário mestre húngaro. Como podemos observar na passagem a seguir, a figura de Kafka assumia posição privilegiada no projeto e na pergunta de Coutinho a Lukács:

[...] analisarei a obra de Proust e Kafka (que me parecem casos de exceção, entre o realismo e a vanguarda), de Sinclair Lewis, Lorca e Thomas Mann (realistas "tradicionais"), de Thomas Wolfe, William Styron e J. D. Salinger (realistas que empregam técnicas de vanguarda). Em sua obra mais recente há observações sobre Kafka que pretendo desenvolver. Minha tese central é a seguinte: quando Kafka estrutura sua obra na forma da novela clássica (*A metamorfose*, *O processo* etc.) – ou seja, mostrando a importância do acidental na vida, sem figurar o *background* histórico e sem abrir necessariamente uma perspectiva concreta –, ele atinge o simbolismo realista (ainda que fantástico). Quando isso não ocorre, ele cai na alegorização (*O castelo*, sobretudo *América*), ou seja, na vanguarda pura e simples. O senhor se recorda de suas próprias observações sobre a redução do romanesco à forma da novela como condição de "vitória do realismo"

---

\* Doutor em filosofia pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). *E-mail:* vladmirhoracio@hotmail.com.

em Hemingway, Conrad e Soljenitzin? Parece-me que, *mutatis mutandis*, ocorre algo semelhante em Kafka. Qual é a sua posição a respeito? O senhor ainda concorda com a análise de Kafka feita em *Realismo crítico hoje*? Ou pensa que é preciso concretizá-la melhor (sem negá-la)? (COUTINHO, 2005, p. 210)

O objetivo do discípulo foi saudado na carta de resposta de Lukács, com a ressalva segundo a qual os juízos manifestos no livro *Realismo crítico hoje* (de 1957) deveriam ser vistos com alguma reserva, pois haveria aí dificuldades de desenvolvimento, em especial em relação à obra de Franz Kafka. Lukács admitia que não havia diferenciado na medida certa a obra do autor tcheco em relação à literatura subsequente, considerada por ele como sendo de qualidade inferior. Além de assinalar suas próprias insuficiências, o mestre via acertos no projeto do discípulo:

Você tem inteira razão quando põe fortemente em primeiro plano certos elementos novelísticos em Kafka. Sobre isso, algumas novelas, como *A metamorfose*, têm um enorme significado na recente literatura e assinalam, muito marcadamente, o contraste com a literatura subsequente. Eu teria bem maiores objeções a fazer contra *O processo* do que contra a novelística. Infelizmente, por causa de condições muito desfavoráveis, concluí de modo muito apressado meu pequeno livro [...], de modo que determinados pontos de vista não foram expressos nele de modo bastante claro. (LUKÁCS, 2005, p. 212)

O êxito kafkiano foi exaltado por meio de uma analogia com a obra de Jonathan Swift. Assim como nos trabalhos desse autor, haveria em Kafka uma “tensão”. Lukács tinha em mente aqui a tentativa de Swift de dar “um panorama crítico-utópico do desenvolvimento global e da essência mais profunda da sociedade capitalista” (LUKÁCS, 2005, p. 212)<sup>1</sup>. No entender do filósofo, o resultado obtido por Kafka só não foi tão exitoso quanto o de Swift por conta das condições sociais desfavoráveis em que teve de trabalhar.

O projeto original de Coutinho jamais chegou a ser plenamente realizado, resultando apenas em alguns artigos, mas certamente as orientações do mestre húngaro foram bastante úteis na tentativa de promover uma “atualização” da parte do livro lukácsiano dedicada à literatura ocidental<sup>2</sup>. É o que tentaremos evidenciar ao longo deste artigo.

---

<sup>1</sup> Cabe destacar que, provavelmente, é justamente nessa correspondência que Lukács esboça a única autocrítica feita ao livro de 1957 (cf. COUTINHO, 2005, p. 249). Especificamos aqui que nossa abordagem não tem a menor pretensão de expor ou discutir a globalidade das múltiplas facetas da obra lukácsiana acerca do âmbito da estética ou mesmo da literatura, mas sim os seus fragmentos atinentes à obra de Kafka, em particular aqueles presentes no livro *Realismo crítico hoje*.

<sup>2</sup> Observe-se aqui que, seguindo seu plano original, Coutinho também se dedicou a analisar a obra de Marcel Proust a partir da metodologia lukácsiana. Redigido em 1967, o ensaio dedicado a Proust só veio à luz em 2005 (cf. COUTINHO, 2005, pp. 11-121).

A negatividade de Kafka no livro lukácsiano de 1957 é bastante marcada. É visto mesmo como antípoda das tendências do “realismo crítico” presentes no âmbito da literatura burguesa, a ponto de um dos capítulos da obra ter sido sugestivamente intitulado “Franz Kafka ou Thomas Mann?”. Tratar-se-ia, de modo geral, de uma contraposição entre vanguarda decadente e realismo crítico. Ainda que seja considerado um dos maiores talentos do campo vanguardista, Kafka é entendido em *Realismo crítico hoje* como um representante típico das tendências antirrealistas na literatura. Não nos referimos aqui a uma mera distinção estilística, mas sim a uma totalidade de determinações que configura escolas completamente opostas, com concepções de mundo antagônicas. O objetivo da arte desejada por Lukács é a “figura típica”, a qual só é obtida na medida em que “os fatores que determinam a essência mais íntima da sua personalidade pertençam objetivamente a uma das tendências importantes que condicionam a evolução social” (LUKÁCS, 1969, p. 181).

A contraposição entre a arte vanguardista e o realismo crítico é apresentada por Lukács a partir de um embate entre concepções de mundo radicalmente distintas. A imagem de mundo é entendida pelo filósofo húngaro como a base a partir da qual se dá a relação entre o escritor e o real. A centralidade dessa problemática é assinalada nos seguintes termos:

Não se trata de modo nenhum duma diferença, duma oposição entre técnicas de escrita, entre elementos formais – no sentido “formalista” do termo –, mas sim duma diferença, duma oposição, entre as imagens do mundo que os escritores nos comunicam através das suas obras, entre as atitudes que eles mesmos tomam em relação à sua própria apreensão do real, entre os juízos de valor que fazem sobre esse objetivo. É no esforço empregado pelo autor, servindo-se de meios especificamente literários, para reproduzir adequadamente a ideia que faz do mundo com a totalidade das suas determinações objetivas e subjetivas, que podemos apreender a sua intenção objetiva tal como queremos examiná-la aqui; esta intenção objetiva constitui a base de todos os problemas autênticos que dizem respeito à forma das obras literárias, não já num sentido formalista, mas enquanto forma decorrente da própria essência da estrutura última, que é a forma específica desta estrutura específica. (LUKÁCS, 1969, p. 36)

A primeira das contraposições envolvidas no embate entre realismo e vanguarda se dá na esfera da concepção de homem subjacente a cada tendência. De acordo com Lukács, o realismo crítico é animado pelo “*zoon politikon*” de Aristóteles, conceito que destaca o caráter social (e também histórico) do ser humano. Esse caráter atravessa os personagens retratados, conferindo densidade humana aos seus

caracteres. Nos termos do filósofo húngaro:

Trate-se de Aquiles ou de Werther, de Édipo ou de Tom Jones, de Antígona ou de Ana Karenina, de D. Quixote ou de Vautrin, o elemento histórico-social, com todas as categorias que dele dependem, é inseparável daquilo a que Hegel chamaria de sua realidade efetiva, do seu ser em si e – para usar uma expressão em voga – do seu modo ontológico essencial. O caráter puramente humano destes personagens, aquilo que eles têm de mais profundamente singular e típico, o que faz deles, no plano de arte, figuras impressionantes – nada de tudo isto pode ser separado do seu enraizamento concreto no seio de relações concretamente históricas, humanas e sociais que são a textura da sua existência. (LUKÁCS, 1969, p. 37)

Já os expoentes das tendências vanguardistas delineiam seus personagens com base em uma ideia de homem totalmente distinta. Segundo Lukács, “eles não consideram mais do que ‘o’ homem, o indivíduo que existe desde sempre, essencialmente solitário, desligado de todas as relações humanas e, *a fortiori*, social, ontologicamente independente” (LUKÁCS, 1969, p. 37).

É somente na rica interação entre o indivíduo e o seu mundo histórico-social que se torna possível distinguir adequadamente entre as possibilidades abstratas e as possibilidades concretas a serem retratadas na literatura, outro ponto fundamental na distinção entre as imagens de mundo. Trata-se de apreender e separar aquilo que um indivíduo pode idealizar no âmbito puramente subjetivo daquilo que, em relação ao mundo concreto, pode de fato ser levado a cabo. A inobservância, por parte das tendências vanguardistas, daquela relação entre homem e mundo, em sua historicidade e caráter coletivo, impossibilita a seleção das possibilidades concretas do real.

A identidade entre possibilidades abstratas e concretas no homem conduz à incapacidade de explicar a sua realidade objetiva e, ao limite, à própria recusa de um mundo exterior. Esse subjetivismo confere um caráter “fantasmagórico” às objetivações literárias. É justamente nesse passo analítico que Lukács mobiliza o autor de *O processo*:

Kafka, que descreve sempre os pormenores de maneira realista, concentra todos os meios da sua arte para exprimir esta concepção angustiada que ele próprio tem da essência do mundo como se ela constituísse efetivamente “o” real; é o mesmo que dizer que, à sua maneira, também ele suprime o real. Na sua obra, os pormenores realistas servem de matéria e de suporte a um irreal fantasmagórico, a um mundo de pesadelo, que deixa assim de ser um mundo e exprime apenas uma angústia subjetiva. (LUKÁCS, 1969, pp. 45-6)

Desse modo, ao hiato entre literatura e mundo histórico-social corresponderia

uma dissolução fantasmagórica da realidade concreta. A quebra na relação em causa não afeta apenas o mundo objetivo, mas também a personalidade dos indivíduos retratados nas obras vanguardistas. A dissolução do ambiente humano é acompanhada pela cisão do indivíduo. Ambos os processos se reforçam mutuamente, de modo que o interior subjetivo e o exterior objetivo são desconectados, uma desconexão que, na visão de Lukács, constitui já um sistema em certas linhas da filosofia (Kierkegaard, Heidegger, C. Schmitt, entre outros) e avança em direção ao campo literário. Para o filósofo húngaro, “em todas as grandes figuras da literatura realista [...] é sempre, em definitivo, pela interação viva entre realidades fundamentalmente opostas que os personagens se acham condicionados, na sua existência e na sua evolução” (LUKÁCS, 1969, pp. 48-9). Sendo assim, a inexistência de laços que unam interior e exterior impossibilita uma tensão entre o herói positivo e o seu contexto, o que debilita a vivacidade da personalidade retratada.

A concepção de mundo subjacente à vanguarda decadente, assentada na ideia do indivíduo isolado “lançado” no mundo, desemboca em uma contraposição entre extremos abstratos: a banalidade cotidiana e a excentricidade, sendo que essa última pode chegar à patologia. Descrentes na racionalidade imanente da realidade circundante, os escritores da vanguarda encontram-se impossibilitados de captar e retratar as particularidades concretas ou tipos realistas. Lukács enumera entre os praticantes de tal tendência estética a Robert Musil, em cuja obra a mediocridade burguesa e a fuga para a neurose ameaçam assumir a forma de uma imutável “condição humana”, a Samuel Beckett e a James Joyce, entre os quais aquela ameaça torna-se realidade irrefutável (LUKÁCS, 1969, p. 54).

O estilo conveniente à oscilação entre banalidade burguesa e excentricidade patológica é a “careta”. Lukács esforça-se para esclarecer que o estilo da careta em si não constitui um desvio antirrealista, que esse possui seu devido lugar na representação adequada da realidade histórico-social. Em seus termos, “é com razão, em larga medida, que se vê na vida cotidiana tal como a impõe o regime capitalista, na mediocridade burguesa, caricaturas careteantes (escleroses e dissociações) de personalidade humana.” Não obstante, as tendências vanguardistas, carentes de uma noção apropriada da normalidade cotidiana, descartada acriticamente em prol dos polos complementares da banalidade e da excentricidade, convergem na absolutização daquilo que constitui sua aparência imediata. Assim, a careta converte-se “no estado normal do homem, no princípio de toda a realização, no único conteúdo adequado da

arte” (LUKÁCS, 1969, p. 56).

Uma literatura marcada pela concepção de mundo até aqui descrita resulta, no diagnóstico lukácsiano, em uma falta de *perspectiva*, a qual constitui o critério geral de seleção dos elementos essenciais e secundários a serem elaborados na obra literária. Esse elemento participa ativamente até mesmo no modo de recepção das obras (cf. LUKÁCS, 1969, p. 90). Lukács é enfático sobre a importância da perspectiva:

[...] é ela que determina o conteúdo e a forma do projeto, que é dela que dependem, em cada época, as linhas diretivas que orientam a criação artística, que só ela constitui assim, em última análise, o princípio universal de seleção entre o essencial e o superficial, entre o decisivo e o episódico, entre o importante e o anedótico, etc. Portanto, é a perspectiva que indica às personagens humanas criadas pela arte o sentido da sua evolução; é ela que faz sobressair os elementos decisivos, capazes de favorecer ou de impedir esta evolução. Na medida em que a perspectiva for traçada com mais clareza, o escritor pode ser mais sóbrio na escolha dos pormenores e contentar-se em conservar os mais intensos (os Gregos, Molière etc.) (LUKÁCS, 1969, p. 57).

O filósofo húngaro atribui a Kafka justamente a recusa de uma perspectiva desse tipo em nome de uma suposta condição humana (eterna) como princípio de composição literária. Tomamos aqui a liberdade de transcrever uma passagem que, apesar de extensa, é ilustrativa da negatividade e repúdio manifestos por Lukács quando trata da impotência que emana da concepção de mundo subjacente às tendências de vanguarda:

Foi Kafka quem traduziu com mais rigor e da maneira mais sugestiva o sentimento do mundo que resulta de tal atitude. Quando, em *O processo*, o herói principal, Joseph K, é conduzido ao suplício, o autor diz de forma bastante evocadora: “Pensava nessas moscas, que, agitando as pequenas patas quebradas, tentam escapar ao visco”. Esta impressão de total incapacidade, esta paralisia perante a força incompreensível e inelutável das circunstâncias, é o motivo fundamental de todos os seus livros. O que se conta em *O castelo* é muito diferente daquilo que se lê em *O processo* – e mesmo completamente oposto –; no entanto, o sentimento (ou melhor: a concepção do mundo) da mosca caída na armadilha, que se debate em vão, atravessa toda a obra de Kafka. Esta impressão de impotência elevada ao nível de concepção do mundo, que em Kafka se transformou na angústia imanente ao próprio devir do mundo, o total abandono do homem em face dum temor inexplicável, impenetrável, inelutável, faz da sua obra como que o símbolo de toda a arte moderna. Todas as tendências que, noutros artistas, assumiam uma forma literária ou filosófica, reúnem-se aqui no temor pânico, elementar, platónico, perante a realidade efetiva, eternamente estranha e hostil ao homem, e isto num grau de espanto, de confusão, de estupor, que não tem paralelo em toda a história da literatura. A experiência fundamental da angústia, tal como a viveu Kafka, resume

bem toda a decadência moderna da arte. (LUKÁCS, 1969, p. 61)

Símbolo da decadência da arte moderna, tal é, sem rodeios, a imagem que Lukács formula a respeito da obra kafkiana. Também é considerado expressão típica da decadência vanguardista o uso kafkiano da alegoria enquanto categoria estética. Tratar-se-ia de uma orientação estilística que visa a dar vida a concepções de mundo cuja principal característica é a negação do mundo objetivo e do caráter racional imanente ao ser humano e sua ação concreta. Através da alegoria aquela racionalidade é substituída por uma fundamentação da figuração em um transcendente essencial, portanto, algo destituído de história e de qualquer relação necessária. Arrimando-se em considerações de Walter Benjamin, Lukács é enfático ao estabelecer que a alegoria enquanto artifício representativo conduz à morte da historicidade e à arbitrariedade na figuração dos pormenores, ainda quando esses guardam um enorme “poder de sugestão”, como é justamente o caso na obra de Kafka<sup>3</sup>. Falando dos burocratas e administradores presentes em *O processo* e *O castelo* e também da figuração que promovem da sociedade capitalista (de tonalidade austríaca)<sup>4</sup>, Lukács assevera que aí a justa intenção de figurar a realidade particular vivenciada pelo autor é prejudicada pelo uso da alegoria:

O elemento alegórico entra aqui na medida em que toda a existência desta camada [burocrática – V. L. S.] e dos seres que dela dependem (as suas vítimas indefesas) não é representada como uma realidade efetiva concreta, mas como o reflexo intemporal desse nada, dessa transcendência que, sem que ela própria exista, determina porém tudo o que existe. (LUKÁCS, 1969, p. 73)

Tem-se, desse modo, ao invés da “particularidade típica”, objetivo central da arte de tendência realista, uma “particularidade abstrata”. O que obstaculiza a obtenção da primeira é a transcendência alegórica, a qual reduz ao nada a realidade concreta cujos efeitos o autor experimentou de maneira tão emblemática. Esse ambiente exterior comparece em Kafka de duas maneiras: em primeiro lugar, o conteúdo propriamente artístico refere-se às particularidades concretas do velho império austríaco; em segundo, o ar de indeterminação presente na obra exprime-se

---

<sup>3</sup> A esse respeito, é importante observar que, ao afirmar a existência de uma espécie de zona de convergência entre as tendências contrapostas, Lukács exalta o rigoroso realismo que Kafka atinge na descrição dos detalhes. Não obstante, o filósofo húngaro não deixa de registrar a presença, no autor tcheco, de um processo de “metamorfose”, por meio do qual aquele realismo nos pormenores desemboca em uma cabal negação do mundo objetivo (cf. LUKÁCS, 1969, pp. 78-9; 84).

<sup>4</sup> Para Lukács, a obra de Kafka capta o sentimento de angústia que os indivíduos experimentam diante da realidade do capitalismo imperialista, inclusive com o “pressentimento das suas variantes fascistas” (cf. LUKÁCS, 1969, p. 85).

com a ingenuidade do pressentimento que antecipa as realidades infernais do capitalismo posterior (cf. LUKÁCS, 1969, p. 122). No entanto, o fenômeno particular é elevado direta e formalmente ao nível da máxima abstração, o nível do universal, referente aqui a uma realidade transcendente. O recurso à alegoria impede Kafka de visar a realidade, a qual constitui a mediação entre o particular e o universal. Perde-se assim a noção de que o particular vivido constitui um momento, não um quadro estático intemporal. O filósofo faz questão de frisar que, enquanto sintetiza todo um quadro das tendências decadentes, o problema aqui evocado não se refere apenas a uma questão de formas, conteúdos ou modos de escrita, mas sim à concepção vanguardista de mundo (cf. LUKÁCS, 1969, p. 74).

Para Lukács, Kafka se encaixa na categoria dos escritores que sucumbem à aparência imediata da realidade capitalista, à angústia e à sensação de impotência que lhe corresponde, tornando-se com isso um difusor de uma imagem de mundo na qual esses elementos assumem o primeiro plano. Afirmar ainda que, mais tarde, esses aspectos intelectuais e emocionais constituiriam uma atmosfera bastante favorável ao trabalho de propaganda do fascismo e da guerra fria (cf. LUKÁCS, 1969, p. 101). No geral, a imagem de mundo aqui presente é estreitamente ligada a uma atitude de recusa prévia do socialismo, fato que veda para o escritor vanguardista qualquer perspectiva de futuro, isto é, impossibilita qualquer compreensão profunda da evolução social e das leis que a regem (cf. LUKÁCS, 1969, pp. 97-103; 114-6).

“Verdadeiro artista”, “artista incomparável”, “brilhante observador”, escritor capaz de antecipar a concretude infernal de um capitalismo posterior, mesmo admitindo essas qualidades no autor tcheco, o diagnóstico de Lukács é peremptório: Kafka é encarado e descartado como “decadência artisticamente interessante”, verdadeiro antípoda de um “realismo crítico verdadeiro como a vida”<sup>5</sup>. É este o

---

<sup>5</sup> De acordo com Lukács, do ponto de vista burguês é Thomas Mann quem figura como o contraponto ideal ao tipo de literatura praticada por Kafka. Nesse sentido, embora longa, a seguinte passagem é bastante elucidativa: “No *hic et nunc* de Thomas Mann, procurar-se-ia em vão qualquer tendência para uma transcendência; na sua obra, o lugar e o tempo, com todos os seus pormenores, concentram sempre em si próprios, histórica e socialmente, o essencial de uma situação concreta, histórica e social. Thomas Mann mantém os pés firmes na terra, mesmo em relação à sociedade burguesa. Põe clara e tranquilamente a perspectiva do socialismo, sem renunciar (mesmo num momento de fraqueza) ao seu ponto de vista consciente de si próprio, e sem se permitir (enquanto escritor) a mínima tentativa para dar lugar na sua obra (enquanto objeto literário) a qualquer aspecto desse outro mundo, ou mesmo, somente, aos esforços que tendem a apressar a sua vinda. [...] Mas esta parcimoniosa negatividade de perspectiva desempenha um papel decisivo na sua obra; é sobre ela que repousa a exata proporção entre o ser e o *devenir*. Tal como o descreve Thomas Mann, cada elemento concreto do presente move-se em direção a uma realidade concreta, e o significado humano de cada movimento – a sua importância em função do progresso da humanidade – sobressai sempre sem equívoco. É de nossa realidade efetiva



diagnóstico desolador e, digamo-lo francamente, infeliz, em que culmina a análise de Lukács acerca da obra de Kafka em *Realismo crítico hoje*.

Nos anos posteriores, como já pudemos observar na resposta a Coutinho, a visão lukacsiana do autor tcheco mudaria substancialmente, ainda que sem desenvolvimentos sistemáticos no campo da exegese. Assim, em sua *Estética I* (1963), Lukács oferece um diagnóstico que parece desatrelar Kafka da visão de mundo atinente à tradição da vanguarda. Em contraste com a impotência niilista dessa última perante as contradições sociais, que resulta na fetichização da objetividade social, a obra kafkiana professaria um protesto humanista, evidência de uma capacidade crítica de perceber a unidade ineludível do interno e do externo (isto é, de sujeito e objeto, indivíduo e gênero, ser humano e natureza). É nesse sentido que Lukács contrapõe os trabalhos de Kafka e Beckett:

Em *O processo*, a incognoscibilidade absoluta do indivíduo particular aparece como uma anormalidade da existência humana, que evoca um sentimento de rebelião e, portanto, se apoia (ainda que negativamente) no destino de toda a humanidade; Beckett, ao contrário, se instala prazerosamente, de modo fetichista, na particularidade absolutizada. [...] A aparente profundidade de Beckett não é mais do que a adesão a certos sintomas de uma superfície imediata, precisamente aquela apresentada pelo capitalismo de nossos dias. (LUKÁCS *apud* COUTINHO, 2005, pp. 216-7)

Em texto do ano seguinte (1964), Lukács insistia na superioridade de Kafka em relação a Beckett:

A visão de Kafka estava efetivamente voltada para o tenebroso nada da era hitleriana, para algo fatalmente real; ao contrário, o nada de Beckett é um mero jogo com abismos fictícios, aos quais não corresponde mais nada de essencial na realidade histórica [...]. (LUKÁCS *apud* COUTINHO, 2005, p. 218)

Ainda em sua *Estética I*, Lukács volta a exaltar a figura de Kafka, mas agora de modo indireto, na forma da sinalização de um parentesco entre a sua obra e a de Charlie Chaplin. O modo específico como esse alcançou o sucesso é o que faz lembrar

---

que se trata: a realidade que nos informa e que nós informamos, aquela que a nossa experiência nos ensina a sentir, com todos os seus problemas, todas as manifestações de um mundo infernal – nosso país, no entanto, nossa pátria, esse ‘círculo que dá toda a sua plenitude ao meu poder de ação’. Na medida mesmo em que, em Thomas Mann, os traços característicos do nosso presente são mais complexos, mais vivos, mais abundantes é-nos mais fácil descobrir que esse presente não é mais do que um fragmento do processo da vida, em que está comprometida a humanidade inteira e do qual podemos saber, a cada momento, de onde vem e para onde vai. Embora o autor tenha predileção pelos mais rebuscados detalhes, sua obra nunca nos deixa esta impressão estática que experimentamos ao ler a literatura naturalista. E, por mais profundamente que Thomas Mann penetre nos infernos do nosso mundo, nunca, na sua obra, as caretas de nossa vida são mais do que caretas, claramente concretizadas e reconduzidas à sua origem.” (LUKÁCS, 1969, pp. 123-4)

Kafka, a saber, através da figuração do homem comum diante do mundo alienado do capitalismo, isto é, Chaplin alcançou o sucesso

[...] tornando simbolicamente concreto em sua existência física, em seus gestos e em sua mímica, com inesgotáveis variações, uma atitude típica do “pequeno homem”, do homem-massa, diante do capitalismo contemporâneo. Deste modo, na expressão da situação histórico-social, ele se elevou a uma tipicidade que só pouquíssimos contemporâneos foram capazes de atingir em outras artes. Não se deve esquecer o quanto o círculo emotivo das obras de Chaplin e seus temas sociais estão próximos do mundo de Kafka (LUKÁCS *apud* COUTINHO, 2005, p. 217).

A similaridade de universos não impede que Lukács veja também a diferença entre os trabalhos de Kafka e Chaplin. O filósofo húngaro dá mesmo a entender que o segundo atingiu um resultado artístico mais bem acabado:

Em Chaplin, contudo, o medo e a impotência retiram sua forma não apenas do interior, mas do interior e do exterior, numa indissolúvel unidade. Nasce assim um humorismo universal que triunfa sobre o medo e cuja profundidade – que torna objetiva e aprofunda a problemática de Kafka – se manifesta precisamente na medida em que ele faz o esotérico aparecer e operar numa forma popularmente exotérica. (LUKÁCS *apud* COUTINHO, 2005, p. 217)

Por fim, em texto de 1964, Lukács expõe sua avaliação positiva de Kafka através de uma analogia com o trabalho de Swift, exatamente o que voltaria a fazer na carta a Coutinho, que comentamos anteriormente:

A genialidade peculiar de Swift se expressa na profética inclusão de toda uma época histórica em sua visão da sociedade. Em nosso tempo, encontramos algo análogo somente em Kafka, quando ele põe em movimento todo um período de desumanidade, em oposição ao específico homem austríaco (tcheco-alemão-judeu) do último período do reinado de Francisco José. Deste modo, o mundo formal kafkiano adquire um caráter de profunda e dinâmica verdade, em contraposição aos que – sem um pano de fundo histórico semelhante, sem uma base e uma perspectiva do mesmo tipo – orientam-se diretamente para a nua, abstrata e portanto distorcida generalidade da existência humana, o que os faz desembocar inevitavelmente num completo vazio, no nada. (LUKÁCS *apud* COUTINHO, 2005, pp. 218-9)<sup>6</sup>

Como se pode observar, a visão de Lukács acerca de Kafka passou por mudanças após a elaboração de *Realismo crítico hoje*. Ainda que o escritor tcheco não alcance os postos mais elevados na apreciação lukacsiana, sua obra não é mais localizada no campo decadente e resignado das tendências de vanguarda. Pelo

---

<sup>6</sup> Valemo-nos aqui, como o leitor atento já deve ter notado, de uma seleção prévia de textos, feita por Coutinho (cf. COUTINHO, 2005, pp. 215-9).

contrário, Lukács vê em Kafka um autor cujas obras constituem uma espécie de protesto pela preservação do humano na realidade alienante do capital. Para o filósofo, essa força da obra kafkiana é nutrida pela firme contraposição a um contexto histórico concreto, ainda que contraditório, e não a uma realidade abstrata.

3

De todo modo, caberia ao jovem discípulo desenvolver em um sentido mais sistemático as indicações do velho mestre húngaro, superando suas unilateralidades. Foi nesse sentido que, por ocasião da morte do filósofo baiano, Ricardo Antunes afirmou que Coutinho “foi *para além* de seu velho mestre, transcendeu-o *lukácsianamente*.” Esse ir além deve ser visto hoje no fato de Coutinho não se limitar a rever apenas a apreciação lukacsiana de Kafka, mas também sua teoria da arte e da literatura do século XX.

Para o filósofo baiano, a avaliação de Lukács do período presente (sustentada do final dos anos 1920 até meados dos 1960) lastreava toda a sua apreciação estética. Tal perspectiva possuía dois pressupostos, problemáticos em graus distintos. O primeiro era o de que, com o refluxo do ciclo revolucionário iniciado em 1917, haveria a necessidade de uma aliança entre as tendências da democracia radical e as do socialismo como resposta aos perigos reacionários e às disposições fascistas em gestação. A base de tal aliança no campo ideológico seria a comum defesa da razão e da arte realista contra o irracionalismo e a vanguarda. Já o segundo ponto de partida consiste na suposição, equivocada por princípio, de que o “socialismo realmente existente” na Rússia havia promovido de fato a emancipação humana, constituindo assim um farol para a intelectualidade ligada à tradição democrática na formulação de suas perspectivas filosóficas e artísticas.

O primeiro pressuposto, procedente para as décadas de [19]30 e [19]40, seria solapado pelas condições do pós-Segunda Guerra. Apostando alto no movimento em defesa da paz e professando uma visão de mundo excessivamente otimista, Lukács não levava na devida conta as crescentes contradições no interior dos blocos em disputa, isto é, as novas modalidades de alienação no campo da democracia formal e de controle burocrático no âmbito do socialismo realmente existente. Baseado nos referidos pressupostos, Lukács condicionava o êxito artístico à não recusa *a priori* do socialismo no horizonte intelectual dos artistas. Tal era a distinção fundamental entre realismo crítico e vanguarda. Se o primeiro se mantinha simpático ou mesmo

indiferente àquele ideal, o segundo aderiu a uma visão de mundo profundamente pessimista. Assim, Lukács não assimilou o caráter justificável de certo pessimismo em relação às realidades tanto do campo formalmente democrático quanto do soviético, e manteve uma contraposição radical entre razão e irracionalismo, realismo e vanguarda decadente, defesa da paz e apologia da guerra. De acordo com Coutinho, se este fechamento para o futuro seguramente era prejudicial no campo da filosofia, nas artes, quando mantido dentro de certos limites, seria justificável e poderia dar lugar a obras de grande valor estético e humano, especialmente na lírica e na novela. O autor baiano assevera que não apenas a refutação do socialismo realmente existente, mas também certos valores da época revolucionária da burguesia e mesmo um anticapitalismo romântico poderiam constituir bases frutíferas para obras realistas (cf. COUTINHO, 2005, pp. 26-37).

Desde a publicação de *História e consciência de classe* a fórmula que preconiza ser possível seguir o essencial de um autor mesmo desconsiderando suas afirmações particulares sobre um dado assunto costuma significar, pelo menos entre os marxistas ligados a Lukács, a adesão a um método. Não é diferente no caso presente. Trata-se aqui do “método histórico-sistemático” ou “genético-estético”, “que articula organicamente as determinações histórico-sociais com as determinações estruturais imanentes (no caso, as determinações estéticas) das objetivações humanas” (LUKÁCS, 1969, p. 39). Isto é, caberia ao pesquisador apreender o conteúdo histórico-social que serve de pressuposto à obra e verificar o modo como o mesmo é reposto artisticamente. Assim, tem-se a apreensão da gênese social e de sua resultante estética<sup>7</sup>. O segundo problema fundamental em *Realismo crítico hoje* seria justamente o abandono do método em questão, utilizado desde *O romance histórico* (1936-37) e retomado em outras obras.

Na obra de 1957, além de não iniciar seu trabalho pela análise da realidade social, como costuma fazer em seus melhores trabalhos, o filósofo húngaro atribui aos escritores analisados o que chama de “concepção do mundo subjacente à vanguarda”, uma visão nucleada pela ideação do homem como ser essencialmente isolado e da realidade como sendo desprovida de sentido imanente. Essa visão de mundo, comum em várias filosofias de tipo irracionalista, não é extraída por Lukács da leitura interna

---

<sup>7</sup> O fato de que, para Lukács, arte e filosofia tenham o mesmo objeto (a realidade histórico-social) não deve levar à suposição de uma supressão de suas especificidades, pois possuem um funcionamento distinto. Enquanto o reflexo artístico se dá de modo antropomorfizador, o filosófico se realiza de maneira desantropomorfizadora (cf. LUKÁCS, 1966).

das obras literárias dos autores, mas, no geral, constitui fruto de imputação. Nos casos em que mobiliza provas da suposta adesão de um autor à visão irracionalista, é comum o filósofo recorrer às declarações conceituais desse autor (presentes em cartas, ensaios teóricos, fragmentos etc.)<sup>8</sup>. Assim, deixa de lado a noção de arte como representação ou figuração mimética da realidade histórico-social, em prol da ideia de arte como expressão direta de uma visão de mundo, algo mais próximo da leitura sociológica feita por autores como Lucien Goldmann. Também é descartado outro elemento importante do método histórico-sistemático, a saber, a noção de “vitória do realismo”. Tomada de empréstimo a Friedrich Engels, essa noção se refere às situações nas quais um autor, fiel à representação da realidade que lhe serve de base, produz uma obra na qual são superados os limites de suas posições político-filosóficas.<sup>9</sup> Tal seria o caso de alguns expoentes da vanguarda que alcançaram o realismo, não importando a visão que tivessem do mundo.

A denúncia dos limites da visão de Lukács engloba ainda a consideração de que, juntamente com o descarte temporário do método histórico-sistemático, o filósofo húngaro deixou de aplicar no livro de 1957 uma de suas teses mais brilhantes à literatura do século XX, a saber, a ideia segundo a qual “*a obra de arte autêntica [...] satisfaz as leis estéticas apenas na medida em que, ao mesmo tempo, as amplia e aprofunda*” (LUKÁCS *apud* COUTINHO, 2005, p. 42). Já em meados dos anos 1960, Lukács percebeu que esse processo de ampliação e aprofundamento na literatura contemporânea passava por uma combinação do realismo crítico com técnicas desenvolvidas pela vanguarda. No final da mesma década, deu um passo decisivo ao indicar “o modo pelo qual os novos pressupostos sociais e ideológicos do capitalismo

---

<sup>8</sup> A este respeito, deve-se observar que Adorno já havia advertido para o perigo da avaliação pautada na filosofia do autor: “Seja como for, o conteúdo desses pensamentos [de Kafka – VLS] não é canônico para a obra literária. O artista não é obrigado a entender a própria obra, e há razões suficientes para se duvidar que Kafka tenha entendido a sua. [...] As criações de Kafka se protegem do erro artístico mortal que consiste em crer que a filosofia que o autor injeta na obra seja o seu teor metafísico” (ADORNO, 1998, p. 242).

<sup>9</sup> “Quanto mais as opiniões do autor permanecerem ocultas, tanto melhor para a obra de arte. O realismo a que me refiro deve se manifestar a despeito das opiniões dos autores. Permita-me dar um exemplo, o de Balzac, que eu considero um grande mestre do realismo, maior do que todos os Zolas passados, presentes e futuros [...]. Balzac era politicamente legitimista; suas simpatias estão com a classe [a aristocracia] destinada à extinção [...]. Que Balzac tenha sido obrigado a ir de encontro às suas próprias simpatias de classe e a seus preconceitos políticos; que ele tenha visto a necessidade do colapso dos aristocratas com os quais simpatizava e os tenha descrito como gente que não merecia um destino melhor; que ele tenha visto os verdadeiros homens do futuro no único lugar em que, naquela época, eles podiam ser vistos — eis o que considero uma das maiores vitórias do realismo e uma das maiores realizações do velho Balzac” (ENGELS *apud* COUTINHO, 2005, p. 227). Na verdade, Lukács se utiliza da noção de vitória do realismo em seu livro de 1957, mas o faz em um contexto não atinente a Kafka (cf. LUKÁCS, 1969, p. 113).

tardio conduziram a uma modificação formal da estrutura romanesca, cujo centro não mais seria, como no romance tradicional, a figuração de uma ‘totalidade de objetos’ [...] mas a de uma ‘totalidade de reações’” (COUTINHO, 2005, pp. 44-5). Assim, a narrativa tradicional do século XIX dá lugar a uma estrutura na qual um “teatro social” aglutina os indivíduos e os força a encarar de modo intensificado os problemas ideológicos que, no cotidiano, se apresentam de modo disperso.

## 4

Desse modo, é na tentativa de assumir as indicações metodológicas e desenvolver os princípios adiantados pelo velho mestre húngaro que Coutinho concebe seu trabalho acerca da obra de Kafka<sup>10</sup>. O ensaio em que realiza a tarefa em questão abre com a sinalização de uma mudança na narrativa. No realismo típico do século XIX (Balzac, Stendhal, entre outros), em conformidade com as perspectivas otimistas oferecidas pelos processos revolucionários burgueses, figurava-se o empenho individual no sentido da plena realização das potencialidades humanas, o qual desembocava em um destino trágico ou tragicômico que já revelava o caráter ilusório de tais perspectivas. Em momento posterior, em obras como *A educação sentimental* (Flaubert) e *Em busca do tempo perdido* (Proust), aquele ambiente vai se tornando cada vez mais degradante, de modo a se tornar indigno das ambições de realização individual. Sobra, no entanto, especialmente no segundo caso, uma fuga subjetiva tendente à conservação da integridade humana. Já na dinâmica própria do novo século, condena-se a um fim trágico mesmo o indivíduo médio, conformado com sua posição na divisão social do trabalho. Tal é o caso em algumas das obras de Kafka, nas quais nem mesmo a fuga já é mais possível:

o homem já não pode “contornar”, ainda que ilusória ou transitoriamente, o fetichismo dissolutor que o atinge por toda parte, até o mais recôndito de sua vida privada, em seu quarto de dormir (como em *A metamorfose* e em *O processo*) ou no fantástico bunker construído precisamente para isolar-se do mundo ameaçador (como em *A construção*) (COUTINHO, 2005, pp. 126-7).

O passo seguinte de Coutinho é então a averiguação do cenário histórico social utilizado pelo escritor tcheco como base para suas composições. Trata-se de captar a distinção entre as fases atravessadas pela dinâmica do modo de produção capitalista,

---

<sup>10</sup> Nesse ponto, cabe um esclarecimento: o ensaio de Coutinho foi publicado em 1977, na revista *Temas de ciências humanas*, mas, devido ao fato de o autor ter revisto seu trabalho, com acréscimos e alterações, optamos pela versão mais recente (cf. COUTINHO, 2005, pp. 123-95).

a saber, o processo de desenvolvimento que leva do capitalismo liberal ao monopolista. Para o autor, a dialética “entre causalidade e necessidade na determinação da ação individual operava de tal modo, na época liberal do capitalismo, que os espaços livres só se fechavam ‘em última instância’”. No âmbito da literatura, isso permitiu aquela margem de manobra na qual se moviam os heróis problemáticos do romance burguês, ou, no dizer de Coutinho, “a contradição entre a tentativa de se manter (ou de se mover) no interior dessa ‘faixa livre’ e o triunfo final das ‘forças objetivas’, impondo a capitulação conformista, a resignação ou a derrota trágica, é precisamente o conteúdo essencial do romance realista do século XIX” (COUTINHO, 2005, p. 128).

Já na transição para o “capitalismo dos monopólios”, em especial para o “capitalismo monopolista de estado”, aquela dialética altera-se no sentido de diminuir o campo da ação individual. Trata-se aqui de um processo de ampliação da “manipulação”, partindo da economia em direção às demais esferas da sociedade. Em tal configuração social, “a necessidade da ‘força objetiva’ que nega a liberdade individual não abre mais seu caminho apenas ‘em última instância’; ela se impõe cada vez mais como uma ‘primeira instância’, como uma experiência imediata já no seio da vida cotidiana” (COUTINHO, 2005, p. 129). Esse é o pressuposto histórico da figuração elaborada por Kafka, o cenário da transição entre o capitalismo liberal e o monopolista, uma realidade na qual ocorre um “endurecimento crescente do ambiente social”, um “paulatino estreitamento dos espaços individuais de manobra”. Desse modo, o problema evocado por Kafka é assim resumido por Coutinho:

em nosso tempo, nem mesmo o homem médio – ou seja, o homem desprovido de qualquer impulso no sentido de uma autofruição verdadeiramente humana da própria personalidade e muito distante de ser um inconformista (como o eram Julien Sorel, Lucien de Rubempré, Raskolnikov ou mesmo o narrador da *Recherche*) – pode se julgar a salvo daquela “força objetiva” que, à sua falsa consciência, aparece como um destino fatal. O choque trágico com a realidade alienada não é mais o resultado de uma batalha na qual a iniciativa pertence ao indivíduo e que, por isso mesmo, atinge apenas algumas figuras excepcionais (ainda que típicas no sentido lukácsiano da expressão). Kafka nos mostra que uma tal situação pode ocorrer até mesmo ao mais oco e medíocre conformista (COUTINHO, 2005, p. 131).

Sendo assim, o tema central dos melhores trabalhos de Kafka, que o tornam um precursor do realismo próprio do século XX, seria a jornada do indivíduo que, não obstante seu caráter mediano, sua falta de iniciativa contra a realidade alienada da

divisão burocratizada do trabalho, é oprimido em sua vida cotidiana por uma estrutura impessoal. Não se entenda aqui o afirmado conformismo figurado como sinônimo de arte naturalista, isto é, como mera descrição de um mundo cinzento. No universo kafkiano não é estranha a presença de personagens que, mesmo não se esforçando pela realização social de suas potencialidades, lutam pela conservação de sua integridade subjetiva, algo transparente no sentimento de inadequação e na inquietude reinantes em seu interior. Assim, Kafka denuncia não só o caráter insensato e anti-humano da ideologia da segurança no mundo manipulado, mas sua própria falsidade, revelando-a como mera máscara, que a qualquer momento pode dar lugar à irrupção do absurdo e do arbitrário na vida do mais pacífico dos indivíduos. Basta pensar aqui nos casos de Gregor Samsa e Josef K.

O mundo enrijecido que se oculta por trás da ideologia da segurança provoca no homem médio figurado por Kafka uma oscilação entre o temor e a esperança. Coutinho destaca a inconsciência desse indivíduo médio quanto à legalidade histórico-social que rege seu mundo, pois se trata aqui de um resultado de uma constelação concreta, e não de uma condição eterna (abstrata). Isto é, a inconsciência emerge como fruto da incapacidade dos personagens de irem além das barreiras da divisão alienada do trabalho, o que faz com que se choquem com a burocracia desprovidos de uma apreensão da realidade que supere a consciência manipulatória típica de sua época. Não obstante, a figuração kafkiana não estaciona no nível meramente descritivo da mediocridade, mas cria uma margem de manobra entre as alienações objetiva e subjetiva. Em outros termos: Kafka cria entre os sistemas burocráticos e a falsa consciência um âmbito de inquietação, atinente à impossibilidade objetiva de os personagens se adequarem aos papéis alienados a eles impostos.

Sendo assim, a visão do mundo imanente aos melhores trabalhos de Kafka é apreendida por Coutinho a partir da visualização de uma denúncia clara de uma realidade histórico-social determinada de modo concreto, bem como da figuração de certo número de reações subjetivas alternativas diante da corrupção do núcleo humano promovida por essa realidade. A visão de mundo em questão também é captada a partir da articulação que Kafka promove entre indivíduo e sociedade. Na obra do autor tcheco a determinação da vida humana pela existência social se dá em dois níveis:

Por um lado, no plano subjetivo, preenchendo com uma visão burocrática os conteúdos da consciência deste homem; e, por outro, no plano objetivo, destruindo “por baixo” a aparente normalidade de sua vida cotidiana e colocando-o frente a frente com os poderes



sociais reificados. (COUTINHO, 2005, p. 139)

Desse modo, Kafka mostra ter aprendido a lição aristotélica quanto ao caráter social do humano e prova-se um autêntico continuador da tradição realista. Observe-se aqui, de passagem, que Coutinho não está sozinho ao pensar Kafka como escritor que busca uma figuração de caráter realista. Tentativas no mesmo sentido e com a mesma convicção podem ser encontradas em Günther Anders (2007) e Modesto Carone (2008 e 2011).

Fixado o pressuposto histórico da reposição estética kafkiana, Coutinho busca solucionar um aparente paradoxo: o de que Kafka tenha figurado uma realidade que não conhecia, pois a nova situação só estaria plenamente constituída no período pós-crise de 1929, com as medidas impostas para impedir a repetição dessa última. O filósofo baiano esclarece que Kafka representa a realidade do capitalismo monopolista a partir de seus aspectos latentes na realidade do capitalismo liberal, em particular na época de transição vivida pelo escritor tcheco. Trata-se, em suma, da figuração de elementos inerentes ao capitalismo em geral. No entanto, ainda mais importante para comprovar a tese de Coutinho é o fato de que os germes do monopolismo e do fascismo que dormitavam no período liberal, e que só eclodiriam mais tarde, foram *artisticamente* antecipados por Kafka. Isto é, o escritor se valeu da possibilidade, aberta pela “natureza peculiar da mimese estética – que se fixa sobre uma particularidade concreta e não sobre a universalidade conceitual –”, de antecipar tendências que só posteriormente seriam totalmente explicitadas<sup>11</sup>. Adorno já havia se

---

<sup>11</sup> Para Walter Benjamin, era o vínculo de Kafka com a tradição que lhe possibilitava captar o elemento moderno, o que está por vir: “O que de fato — e num sentido preciso — é *maluco* em Kafka, é que este recentíssimo mundo de experiência lhe foi confidenciado justamente pela tradição mística. Naturalmente isso não foi possível sem processos devastadores [...] dentro dessa tradição. A dimensão exata da coisa é que evidentemente foi necessário apelar a nada menos que às forças dessa tradição para que um indivíduo (que se chamava Franz Kafka) pudesse se defrontar com a realidade que se projeta como a nossa, teoricamente, por exemplo, na física moderna, e em termos práticos, na técnica da Guerra. [...] Quando se diz que ele percebeu o que vinha, sem perceber o que é de hoje, é porque ele o fez essencialmente como o *indivíduo* que foi atingido. Seus gestos de susto são beneficiados pela magnífica *margem de manobra* que a catástrofe não irá conhecer. Mas na base dessa experiência repousava apenas a tradição à qual Kafka se entregou; nem visão longínqua, nem ‘dote de vidente’. Kafka escutou a tradição e quem escuta com muito esforço não vê” (BENJAMIN, 1993, p. 105). Mesmo autores quilometricamente distantes dos parâmetros marxistas como Gilles Deleuze e Félix Guattari captaram o elemento do futuro na obra kafkiana. Podemos observar isso em diversas passagens de seu livro dedicado ao escritor tcheco: “A linha de fuga criadora arrasta com ela toda a política, toda a economia, toda a burocracia e a jurisdição: ela as suga, como o vampiro, para fazê-las emitir sons ainda desconhecidos que são os do próximo futuro – fascismo, stalinismo, americanismo, *as potências diabólicas que batem à porta*” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, pp. 76-7). Mais à frente, os autores em questão assinalam que “Kafka abre para si um campo de imanência que vai funcionar como uma desmontagem, uma análise, um prognóstico das forças e das correntes sociais, das potências que, à sua época, ainda não fazem mais que bater à porta” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 102). Por fim: “*Este método de aceleração ou de proliferação segmentária conjuga o finito, o contíguo, o contínuo e o*

manifestado acerca da referida possibilidade no universo kafkiano, ao dizer que “Kafka desmascara o monopolismo nos refugos da era liberal liquidada pelos monopólios. Este instante histórico, e não um atemporal que perpassa a história, é a cristalização da metafísica de Kafka”. O crítico também via no escritor tcheco a expressão da variante nazista do capitalismo monopolista:

O conteúdo de sua obra [de Kafka] aponta mais para o nacional-socialismo do que para o domínio oculto de Deus [...]. O método de Kafka foi confirmado quando os obsoletos traços liberais da anarquia da produção mercantil, que ele tanto acentua, retornaram sob a forma da organização política [nazista] da economia desregulada. (ADORNO *apud* COUTINHO, 2005, p. 141)

Além do recurso estético da antecipação, Coutinho considera ainda o fato de que a condição de súdito do Império Austro-Húngaro facilitou a Kafka o trabalho de antecipar artisticamente a realidade do capitalismo tardio. Trilhando uma “via prussiana” de desenvolvimento capitalista, isto é, empreendendo uma modalidade de desenvolvimento tardio e – a partir de determinado momento – acelerado, o Império teria antecipada sua necessidade de aparatos de controle sobre a sociedade. Nos termos do autor:

Como a Alemanha, o Império Austro-Húngaro seguira uma “via prussiana” para o desenvolvimento capitalista; isso significa que tal desenvolvimento se processou em conciliação com as velhas instituições feudais, em particular com a conservação do caduco aparato burocrático ligado à monarquia centralizada. Pouco a pouco, porém, essas velhas formas começaram a assumir um conteúdo novo, um conteúdo capitalista. Com efeito, a “industrialização atrasada e depois forçada” – que é um dos traços econômicos mais característicos “da via prussiana” – requer uma sólida intervenção econômica do Estado e, por conseguinte, o fortalecimento de suas funções burocráticas. [...] Assim, por vias transversas, um Estado relativamente atrasado colocava-se à frente dos mais desenvolvidos na antecipação de tendências que, nesses últimos, manifestavam-se de modo mais lento e mais complexo, em virtude das tradições nacional-populares e democráticas neles existentes (sociedade civil mais forte, maior controle “de baixo” sobre a burocracia etc.). (COUTINHO, 2005, p. 144)<sup>12</sup>

---

*ilimitado*. Ele tem muitas vantagens. A América está se endurecendo e precipitando seu capitalismo, a decomposição do império austríaco e a ascensão da Alemanha preparam o fascismo, a revolução russa produz com grande velocidade uma nova burocracia inaudita, novo processo judicial no processo, ‘o antissemitismo atinge a classe operária’ etc. Desejo capitalista, desejo fascista, desejo burocrático, Tântatos também, tudo está lá batendo à porta. Já que não se pode contar com a revolução oficial para romper o encadeamento precipitado dos segmentos, contar-se-á com uma máquina literária que adianta sua precipitação, que ultrapassa as ‘potências diabólicas’ antes que elas estejam todas constituídas, americanismo, fascismo, burocracia: como dizia Kafka, ser menos um espelho que *um relógio que adianta*.” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, pp. 107-8)

<sup>12</sup> Observe-se que, ao contrário de Coutinho, Lukács via na origem nacional de Kafka um meio para a

Essa origem austro-húngara seria a causa da tipicidade temática de Kafka, mas o caráter universal do modo como é figurada decorre, segundo Coutinho, do judaísmo específico do escritor. Não nos referimos aqui à visão, corrente entre os intérpretes, de que os temas kafkianos estão ligados à tradição “messiânica”, mas sim a uma indicação de uma orientação universalista. A tendência seguida por Kafka é caracterizada como “concretamente humanista, aberta à integração na comunidade humana universal, defensora de um autêntico internacionalismo, compreendido como a única solução progressista para o problema nacional judaico” (COUTINHO, 2005, p. 147). Citando uma definição de Isaac Deutscher, o filósofo baiano considera Kafka “um judeu não-judeu”, um tipo que vive entre fronteiras históricas, religiosas e culturais, aprendendo e contribuindo com cada povo de modo a produzir um pensamento que se eleva acima das particularidades locais.

No que se refere à reposição estética, Coutinho mostra como a captação kafkiana da universalidade do capitalismo monopolista no nível “do universal enquanto *novidade emergente*” implica a novela como forma. Segundo o filósofo baiano:

*Kafka figurou a universalidade do seu tempo sob a forma da novela e não sob aquela do romance. Diferentemente do romance, que figura a universalidade de um período histórico na totalidade explicitada de suas mediações, na rica e polimórfica articulação de suas várias determinações objetivas, a novela ilumina a totalidade a partir da representação de um evento singular sintomático. (COUTINHO, 2005, pp. 152-3)*

Diante da deflagração de apenas alguns sintomas do capitalismo tardio no período de transição, Kafka só podia figura-los, com sucesso, através da forma novela<sup>13</sup>. Desse modo, os eventos singulares que desencadeiam os relatos kafkianos (tais como a metamorfose de Gregor Samsa e o processo contra Josef K) constituem “pontos focais” que explicitam problemáticas típico-sociais da realidade do capitalismo monopolista, sem a necessidade da figuração de uma totalidade de objetos ou de reações. A tipicidade está presente não só na irrupção do absurdo como forma de antecipação, mas também no modo de reação dos personagens aos eventos singulares não-cotidianos que os afetam: sua luta contra a corrupção do núcleo humano de sua

---

fuga na alegoria (cf. LUKÁCS, 1969, pp. 122-3; COUTINHO, 2005, p. 145).

<sup>13</sup> Adorno parece ter pressentido a inadequação da noção de romance para definir os trabalhos de Kafka: “Seus romances, se é que de fato eles ainda cabem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação.” (ADORNO, 2003, p. 61)

individualidade.

Sendo assim, a forma da novela permitiu a Kafka, em suas melhores produções, uma articulação perfeita de conteúdo histórico-social (e ideológico) e reposição estética<sup>14</sup>. Não obstante, a utilização da novela *por si* não garantiria o mesmo nível de êxito artístico, isto é, a mesma aproximação à figuração da totalidade. De acordo com Coutinho, deve-se enfatizar aqui a questão das possibilidades históricas, ou seja, o nível de desdobramento da universalidade de uma dada problemática. Em combinação com o talento individual, aquele desenvolvimento condiciona as possibilidades estéticas, de modo a acolher desníveis no interior da obra de um mesmo novelista. Tal seria o caso de Kafka. As parábolas *Na colônia penal* e *Durante a construção da muralha da China*, as novelas *A metamorfose*, o fragmento de Amália em *O castelo* e, sobretudo, *O processo*, constituem, no entender de Coutinho, casos exitosos, pois aí a problemática retratada se aproxima do mais alto nível de universalidade possível na época. Já em outras novelas, como é o caso de *O veredicto*, o evento que desencadeia a história não é portador da tipicidade necessária, isto é, não apresenta os devidos vínculos com o todo social. Nesse caso, a biografia do autor é o único meio de acesso ao sentido da obra. Comparando *O veredicto*, *A metamorfose* e *O processo*, Coutinho vê nesse último a novela de Kafka em que a universalidade atinge seu ponto mais elevado (COUTINHO, 2005, pp. 159-65). Além da queda na mera singularidade nos casos da novela naturalista, há ainda o caso das parábolas alegóricas, nas quais o acaso é mera ilustração de um universal abstrato, não mundano. Também aqui deve-se recorrer ao universo filosófico do autor na busca do significado.

A utilização da forma novela foi conjugada por Kafka com a técnica representativa do fantástico. Não se trata aqui apenas das obras em que esse aparece explicitamente, como em *A metamorfose*: “todo o ‘mundo’ kafkiano é envolvido por uma atmosfera fantástica, por uma estranheza que o distancia decisivamente das formas ‘normais’ de aparição da realidade cotidiana.” (COUTINHO, 2005, p. 165). Para o filósofo baiano, esse recurso serve à criação de uma arte realista nos melhores

---

<sup>14</sup> Observe-se, de passagem, que a posterior evolução do real, possibilitando a figuração *romanesca* da universalidade antes figurada de modo novelístico, não invalida a verdade poética do universo kafkiano. A permanência dessa última é garantida pelo fato de a arte realista possibilitar a representação de um dado momento histórico em sua relação com a continuidade do desenvolvimento humano, permitindo sua rememoração por parte de pessoas de um período posterior. Além disso, a obra de Kafka, ao fixar uma dada fase da formação econômico-social capitalista, mostra uma universalidade que, mesmo já desdobrada em uma totalidade mais complexa, continua a constituir uma realidade com a qual a humanidade está envolvida (cf. COUTINHO, 2005, pp. 155-6).

trabalhos do autor tcheco, isto é, aí o fantástico irrompe apenas na condição de figurar fenômenos efetivos no cotidiano dos indivíduos: “com o emprego dessa técnica peculiar, Kafka empresta aos poderes infernais da alienação uma forma estética capaz de evidenciar, de modo imediata e extraordinariamente sugestivo, a sua real natureza de forças obscuras, irracionais, contrárias ao humano” (COUTINHO, 2005, p. 165)<sup>15</sup>. Coutinho contextualiza historicamente os modos de ocorrência do fantástico e vale-se de observações lukacsianas para distinguir o fantástico realista, tal como emerge em Kafka, ou seja, como uma técnica formal a serviço da reflexão da realidade, e o fantástico antirrealista, uma “concepção de mundo” que dissolve o real e sua essência através de um jogo da fantasia subjetiva.

Assim, nos textos kafkianos, aquele evento singular sintomático, típico da novela, assume por vezes a forma de um acontecimento fantástico, tal como a metamorfose de Gregor Samsa. O vínculo entre novela e fantástico é reforçado por Coutinho através da referência à sua gênese histórica moderna. O novo mundo liberto pelas revoluções burguesas emerge de modo episódico na realidade feudal, fazendo com que por vezes o contraste com o velho mundo seja entendido de modo fantástico. Em casos de processos de modernização tardia, como o da Alemanha ou o do império Austro-Húngaro, a dinâmica provém “de fora”, agudizando a dificuldade de percepção da nova realidade como “normal”, submetida a leis racionais. Utilizando o fantástico em suas novelas, Kafka pôde efetuar o devido reflexo estético dessa realidade fugidia em relação à representação direta<sup>16</sup>.

O recurso à forma da parábola também é recorrente em Kafka. No entanto, o uso de analogias e metáforas não descamba necessariamente para o alegórico<sup>17</sup>. A direção aqui é a do realismo, isto é, a figuração artística do real. Assim, além de

---

<sup>15</sup> A captação da alienação pelo autor tcheco também não escapou à argúcia de Adorno: “O distanciamento artístico de Kafka, o meio para tornar visível a alienação objetiva, recebe a sua legitimação do conteúdo. Sua obra finge um lugar a partir do qual a criação aparece tão dilacerada e danificada como, segundo os seus próprios conceitos, deveria ser o inferno. [...] A fonte de luz que apresenta as feridas do mundo como infernais é a melhor possível.” (ADORNO, 1998, p. 267)

<sup>16</sup> Assim como o fizemos no resto deste artigo, resumimos muito a posição de Coutinho, mas é importante sinalizar que sua argumentação é bastante rica. O filósofo traça paralelos entre as obras de Kafka e Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, tanto em relação à sua gênese histórica quanto ao seu uso do fantástico. Coutinho também compara o fantástico realista em Hoffmann e Kafka, de um lado, e o fantástico antirrealista em Edgar Allan Poe e Eugène Ionesco, de outro (cf. COUTINHO, 2005, pp. 169-75).

<sup>17</sup> Coutinho afirma que temos em Kafka um caso de “vitória do realismo”. Ainda que o escritor tenha uma *intenção* alegórica, essa é sobreposta pelo seu “sentimento do mundo terreno”, resultando assim, em suas melhores obras, na constituição de uma “autêntica figuração realista, simbólico-imanente” (cf. COUTINHO, 2005, pp. 163; 239).

*Durante a construção da muralha da China*, Coutinho salienta a qualidade de trabalhos como *A recusa*, *Sobre a questão das leis*, *Josefina, a cantora* ou *O povo dos camundongos*, nos quais a dinâmica interna é ditada por problemas humanos concretos. A utilização da parábola acaba também, por vezes, desembocando não no realismo, mas na própria forma alegórica. É o caso das pequenas narrativas contidas em *Um médico rural*, nas quais o sentido dos textos geralmente é encontrado apenas em algo que os transcende, isto é, o processo retratado possui sua dinâmica ditada por algo externo.

É enquanto escritor de novelas, uma escolha de gênero ditada pelo próprio conteúdo do real figurado, que Kafka pode ser considerado um “autêntico realista”. Já nos arremates, Coutinho busca demonstrar a validade geral dessa tese pelo seu lado negativo, isto é, através da investigação das investidas kafkianas no sentido de compor romances. Nesse particular, afirma o filósofo baiano: “Além de não poder concluí-los (e, no caso de um autor genial como ele [Kafka - VLS], essa incapacidade não pode ser considerada um fato acidental), ele chegou mesmo – na tentativa de obter uma síntese romanesca do material – a ser por vezes infiel à realidade” (COUTINHO, 2005, p. 179). Os casos emblemáticos aqui são *O desaparecido* (ou *América*) e *O castelo*. Na forma em que foram apresentados por Max Brod, os manuscritos componentes de *América* não vão na direção de um romance, mas sim no de uma parábola alegórica, uma explicitação de uma visão transcendental do mundo. Já na forma em que foram deixados por Kafka, isto é, como *O desaparecido*, teríamos “fragmentos de um romance”, mas que não constituem um romance. Faltaria em ambas as organizações do texto a já referida “intenção de totalidade” típica da forma romanesca. O caso de *O castelo* fracassa por motivo distinto. Essa obra apresenta passagens que de fato constituem totalidades relativamente fechadas e sua forma de figurar os problemas resulta em um sentido imanente e unitário do mundo, isto é, temos aqui uma estrutura de romance. Não obstante, a resolução desses problemas não conduz adequadamente à constituição da totalidade de objetos ou de reações típica do romance. Assim, haveria uma contradição entre o conteúdo de talhe romanesco e a estrutura resolutiva novelística da obra. De acordo com Coutinho, tal contradição “talvez explique o fato de que, também neste caso, Kafka abandonou a obra na condição de fragmento inconcluso” (COUTINHO, 2005, p. 186).

Ao estabelecer os pressupostos históricos da obra de Kafka e sua particular reposição estética, Coutinho define o escritor tcheco como um “crítico realista do

mundo manipulado”, situando-o na vanguarda do século XX. Tratar-se-ia de um autor cuja obra figura premonitoriamente “o *ainda não* do capitalismo monopolista ‘organizado’.” Sobre o lugar de Kafka na evolução da literatura, Coutinho é sintético:

Sua específica forma novelística, centrada decisivamente sobre a reação de *um* núcleo humano (aquele do homem comum) em face da alienação do presente, *antecipa* o tipo de romance realista contemporâneo, baseado sobre a figuração pluralista de uma totalidade de reações aos problemas vitais trazidos pelo capitalismo tardio. (COUTINHO, 2005, p. 192)

O termo “vanguarda” tem aqui, evidentemente, o significado de antecipação de um movimento artístico de sentido realista. Coutinho faz questão de ressaltar que os autores típicos da assim chamada arte de vanguarda (como Albert Camus e Eugène Ionesco) não podem ser considerados autênticos herdeiros de Kafka. O parentesco, nesse caso, restringe-se à tomada de elementos temáticos e formais do universo kafkiano. Fica evidente aqui a diferença radical em relação ao diagnóstico de Lukács, visto que esse entendia Kafka como expressão exemplar do campo das tendências de vanguarda. O contraste torna-se ainda mais explícito quando observamos que Coutinho, para mostrar que a obra kafkiana não está sozinha em seu movimento de antecipação, cita exatamente aquele autor que Lukács acreditava ser o principal expoente do realismo crítico e, conseqüentemente, o verdadeiro antípoda de Kafka: “É o caso, por exemplo, de Thomas Mann, que pode ser considerado – com *A montanha mágica* – o principal precursor do novo tipo de romance fundado na ‘totalidade de reações’.” (COUTINHO, 2005, p. 193) Em suma, Coutinho apreende lukácsianamente uma semelhança essencial entre obras que o próprio Lukács considerava expoentes de movimentos fundamentalmente distintos e mesmo contrários.

O filósofo baiano conclui seu ensaio sobre Kafka assinalando as possíveis influências desse autor na literatura posterior, mais em tom de indicação do que de definições. Coutinho sugere que os principais herdeiros de Kafka talvez estejam entre os escritores da literatura socialista de vertente antisstalinista, os quais denunciam em uma arte realista os descaminhos resultantes da dominação burocrática soviética.

## 5

Como pudemos observar, Coutinho opera uma reabilitação crítica da obra de Kafka no interior mesmo da perspectiva marxista de Lukács, promovendo uma ruptura com os aspectos unilaterais que essa última apresentava em relação ao escritor tcheco e à literatura do século XX. Desta feita, Coutinho resgata a concepção de obra de arte

como representação mimética da realidade histórico-social, a noção de vitória do realismo e, por fim, a ideia lukacsiana segundo a qual a realização de uma autêntica figuração realista satisfaz as leis estéticas na medida em que as expande e aprofunda. Nucleado pela sondagem do cenário histórico-social que possibilitou a Kafka a realização de suas obras, tanto no sentido do êxito quanto do malogro, o empreendimento coutiniano não descuidou das leis propriamente estéticas. Assim, escrutina os meandros da possibilidade de antecipação estética própria da mimese, as virtudes do símbolo, as desventuras da parábola e, por fim, os benefícios da forma novela no universo kafkiano.

Concordemos ou não com sua avaliação da compreensão lukacsiana da arte e da literatura do século XX, Coutinho nos ajuda a compreender a atualidade de Kafka. Como vimos, a validade presente de sua obra deve-se não apenas ao fato de proporcionar às pessoas de hoje a oportunidade de reviver um período histórico passado como um momento de sua própria constituição, mas também ao fato de dar-lhes um reflexo estético que possui certa validade também para o presente, na medida em que o capitalismo ainda é o real em que temos de viver. Frise-se que não se trata, no espírito de recorrentes tendências mecanicistas, de uma ligação direta entre as ocorrências econômicas e suas consequências ideológicas. Em seus melhores trabalhos, ao contrário, Coutinho busca explicitar em que medida o momento do relacionamento material entre os indivíduos abre ou fecha as possibilidades de entificação dos fenômenos ideais (entre os quais os artísticos), ou ainda, procura indicar de que maneira esses últimos são condicionados pelo momento econômico.

Como nota final, temos de exaltar o resgate coutiniano da essência da abordagem lukacsiana da literatura, uma vez que essa é marcada por apreender no fenômeno estético uma rica e complexa articulação dialética de continuidade e descontinuidade. Isto é, estamos diante de um padrão de análise que capta a conjunção dos conteúdos histórico-sociais e das leis imanentes de sua reprodução estética. Possibilita-se assim a superação das unilateralidades tanto da investigação que aproxima sem mediações reflexo estético e visões de classes sociais quanto da usual redução da crítica literária ao exame dos recursos técnicos mobilizados pelo autor. É a riqueza deste tipo de investigação que permite que Coutinho apreenda a grandeza e o lugar de Kafka na história da literatura.



## Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. “Anotações sobre Kafka”. In: \_\_\_\_\_. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, pp. 239-71.
- ADORNO, T. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura** v. I. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, pp. 55-63.
- ANDERS, Günther. **Kafka: pró & contra; os autos do processo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ANTUNES, R. Notas de memória: as primeiras influências de Carlos Nelson Coutinho no marxismo brasileiro. **Revista Praia Vermelha**, v. 22, n. 2, pp. 27-31, jan.-jun. 2013.
- BENJAMIN, Walter. Carta a Gershom Scholem. Trad. Modesto Carone. **Novos Estudos Cebrap**, n. 35, pp. 100-6, mar. 1993.
- BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas** v. I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- CARONE, Modesto. “Introdução”. In: KAFKA, Franz. **Essencial Franz Kafka**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011, pp. 7-23.
- CARONE, Modesto. “O realismo de Franz Kafka”. **Novos Estudos Cebrap**, n. 80, pp. 197-203, mar. 2008.
- COUTINHO, C. N. “Introdução”. In: LUKÁCS, G. **Realismo crítico hoje**. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.
- COUTINHO, C. N. **Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- KAFKA, Franz. **Essencial Franz Kafka**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.
- KAFKA, Franz. **O castelo**. Trad. Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- KAFKA, Franz. **O processo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LUKÁCS, G. **Estética** v. I: la peculiaridad de lo estético. 2. Problemas de la mimesis. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona-México: Grijalbo, 1966.
- LUKÁCS, G. “Lukács a Coutinho (Budapeste, 26 de fevereiro de 1968)”. In: COUTINHO, C. N. **Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- LUKÁCS, G. **Realismo crítico hoje**. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília: Editora Coordenada de Brasília, 1969.
- VEDDA, Miguel. Hacia un realismo bien entendido: György Lukács y Günther Anders como intérpretes de Kafka. **Verinotio**, Rio das Ostras, v. 27, n. 2, pp. 268-309, mar. 2022.

### Como citar:

SILVA, Vladmir Luís da. Lukács, Coutinho e Kafka: dois críticos e um enigma. *Verinotio*, Rio das Ostras, v. 29, n. 2, pp. 504-528; jul.-dez., 2024.