



O REALISMO DE FRANZ KAFKA

MODESTO CARONE

RESUMO

Com base no conto “Na galeria”, incluído no volume *Um médico rural*, procura-se mostrar como o realismo se materializa na obra de Franz Kafka. Argumenta-se que a deformação da realidade que pode ser sugerida pela obra do autor obedece a uma percepção aguda do mundo. Kafka mostra, no próprio corpo de obras-primas como esta, as coisas como elas são e as coisas como elas são percebidas pelo olhar alienado.

PALAVRAS-CHAVE: *Franz Kafka; realismo; literatura alemã; alienação.*

ABSTRACT

Taking as a guideline the short story “Auf der Galerie”, included in the volume *Ein Landarzt*, the author attempts at showing how “realism” is materialized in the work of Franz Kafka. It is stated that the deformation of reality that could be suggested by the work of the author follows an acute perception of the world. Kafka *shows*, in the body of such masterpieces, things as they are and how they are perceived by the alienated look.

KEYWORDS: *Franz Kafka; realism; german literature; alienation.*

[1] Janouch, G. *Conversas com Kafka*. Trad. Celina Luz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983 [há outra edição, mais recente, publicada pela Novo Século Editorial, de Osasco, São Paulo.]

Quando visitava uma exposição de pintura francesa numa galeria de Praga, Franz Kafka ficou diante de várias obras de Picasso, naturezas-mortas cubistas e alguns quadros pós-cubistas. Estava acompanhado na ocasião pelo jovem Gustav Janouch, escritor de quem foi mentor na adolescência e que deixou um dos mais importantes depoimentos sobre o poeta tcheco — *Conversas com Kafka (Gespräche mit Kafka)*¹. Janouch comentou que o pintor espanhol distorcia deliberadamente os seres e as coisas. Kafka respondeu que Picasso não pensava desse modo: “Ele apenas registra as deformidades que ainda não penetraram em nossa consciência”. Com uma pontaria de mestre, acrescentou que “a arte é um espelho que adianta, como um relógio”, sugerindo que Picasso refletia algo que um dia se tornaria lugar-comum da percepção — “não as nossas formas, mas as nossas deformidades”.

A observação do grande prosador do século XX coincidia, por antecipação, com a famosa análise de Walter Benjamin, de 1934, no sentido de que em Kafka “as deformações são precisas”. Isso não desmente, antes confirma, o senso estético avançado do autor de Praga, que — para dizer o mínimo — tinha uma noção exata do que estava fazendo.

Mas quando alguém bate na tecla do “realismo kafkiano” — que é o caso dos maiores analistas de sua obra, como Wilhelm Emrich, Günther Anders, o próprio Benjamin e Theodor Adorno² —, a reação é de estranhamento, quando não de descrença. O cavalo de batalha, nessa hora, é *A metamorfose*, na qual o ficcionista transforma o personagem Gregor Samsa, já na primeira linha — onde está enterrada a chave da interpretação da novela —, num “inseto monstruoso” (*ungeheueres Ungeziefer*, que não passa por “barata” sem agredir brutalmente o original). Já discutimos essa questão numa conferência pronunciada em 1983 na Sociedade Brasileira de Psicanálise, por ocasião do centenário de nascimento de Franz Kafka, ensaio que deve ser publicado no começo do ano pela revista *Literatura e Sociedade*, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Não vale a pena insistir no tema. É preferível tentar *mostrar* como o realismo kafkiano (sem dúvida “problemático”, uma vez que colide com a expectativa do leitor sobre o que o realismo é — mimese ou imitação da realidade, para simplificar as coisas) se materializa num conto incluído no volume *Um médico rural*³.

O conto — na verdade um poema em prosa — é “Na galeria” (“Auf der Galerie”) e consta de apenas dois parágrafos. Para as finalidades desta exposição, eles precisam ser reproduzidos 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

[2] Emrich, W. *Franz Kafka, a critical study of his writings*. New York: Frederick Ungar Publ. Co., 1968; Anders, G. *Kafka: pró e contra*. Tradução e pós-fácio de Modesto Carone. São Paulo: Cosacnaify, 2007; Adorno, T. W. “Anotações sobre Kafka”. In: *Prismas — Crítica cultural e sociedade*. Trad. A. Wernet e J. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998; e idem. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Trad. J. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

[3] Kafka, F. *Um médico rural [Ein Landarzt]*. Trad. Modesto Carone. 2ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 22-23.

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.

Tanto o primeiro como o segundo parágrafo têm o mesmo cenário e no fundo narram o mesmo acontecimento, embora as perspectivas sejam diferentes e a atmosfera dos dois não seja a mesma. No primeiro, a atividade circense da “amazona” se dá sob a coação de um *chefe* impiedoso e de um público infatigável; no segundo, é apresentado um espetáculo edificante de destreza artística de uma cavaleira jovem e bela, bafejada pela sorte, pelo amor abnegado do *diretor* e pelas homenagens do público.

A leitura indica que no primeiro movimento do conto-poema é aventada a possibilidade de um espectador da galeria interromper, por meio de uma intervenção física, esse *show* infernal. No segundo, porém, o mesmo espectador não se mostra satisfeito (nem feliz) com o que se desenvolve no picadeiro; pelo contrário, ele desvia o olhar da arena e *chora* sobre o parapeito da galeria.

Esse comportamento contraditório do espectador só parece incompreensível na medida em que o *leitor* não consegue atribuir um sentido aos matizes do entrecho. Tudo indica que ele só pode se aproximar da explicação se relacionar o conteúdo do que é narrado com o recorte concreto da composição. Pois é apenas nesse momento que se manifesta o teor de verdade estético-crítico da peça.

Em relação à *forma verbal* do texto, a primeira impressão que se tem é a de sua disposição em duas camadas solidárias e opostas que, no caso, correspondem ao conteúdo duplamente articulado do texto. A partir desse reconhecimento, é possível examinar os traços que coincidem e discrepam uns dos outros.

Os dois longos períodos que compõem os parágrafos têm uma construção praticamente idêntica, uma vez que ambos consistem — os termos aqui usados são obviamente um empréstimo — de uma *premissa*, ou parte introdutória minuciosa, e de uma *conclusão*, ou parte final, sintética e separada da primeira por um travessão. Na premissa de cada parágrafo, o assunto de que se trata é o que ocorre no picadeiro e na conclusão o tema é o comportamento do espectador da galeria.

Entretanto, ao passo que o primeiro parágrafo tem um caráter hipotético, possível mas não factual, dado pela conjunção “se”, pelo indefinido “alguma” (*irgendeine*, “uma qualquer”), pelo verbo no subjuntivo — que em alemão, tanto quanto em português, designa mais a “irrealidade” do que o “real” — e pelo “talvez” da conclusão ou parte final, o segundo parágrafo, veiculado no modo indicativo (ou da “realidade” consensual), começa com a declaração categórica “mas uma vez que não é assim”, que desautoriza tudo o que foi dito antes no primeiro.

Portanto, o segundo parágrafo entra em movimento com uma *definição* — que vai receber o reforço de uma repetição no *início* da parte final ou conclusão. O gerúndio como preferência verbal do autor escora essa afirmação. É visível que a principal característica do primeiro parágrafo é seu emprego abundante: “sibilando sobre o cavalo”, “atirando beijos”, “equilibrando-se na cintura” etc. Sabe-se que esse tempo do verbo (pouco usado em alemão) tem a faculdade de exprimir algo não-acabado, aberto, flutuante — “irreal” — que aponta para outra direção⁴. É a vocação do gerúndio que potencia o aspecto de irrealidade expresso pelo subjuntivo. (Vale lembrar que, para alguns especialistas, Kafka desrealiza o real e realiza o irreal — mas é justamente aí que ele desmascara a ideologia, visto que esta, enquanto fachada, tende a contrabandear a aparência pela realidade.)

Voltando ao conto: em contraste com o primeiro, o segundo parágrafo só aparece no *modo indicativo*, que é o espaço afirmativo da realidade. Mas não só isso como também se caracteriza por participios passados, adjetivos e não por gerúndios. Uma das exceções é representada pela conclusão, na qual se anuncia — agora em relação ao espectador da galeria e não ao que evolui no picadeiro — que ele “apóia o rosto no parapeito, *afundando* na marcha final como num sonho pesado” etc. Nessa frase, como o que se observou na parte introdutória do primeiro parágrafo, o gerúndio fortalece a tendência do subjuntivo para o reino aberto do não-real e do “sonho”⁵.

A articulação sintática dos dois parágrafos mantém estreita relação com o *ritmo* dos períodos, marcado pela pontuação. Mais especificamente: os ingredientes verbais da primeira premissa estão separados, no máximo, por vírgulas, e os da segunda, quase todos, por ponto-e-vírgula. Essa circunstância assinala que a leitura interessada no sentido da segunda premissa exige pausas mais longas para o encadeamento temporal de suas imagens. Assim é que no primeiro parágrafo a “corrida” do período — que diagrama a corrida da amazona na arena — tem a gesticulação verbal de uma marcha irresistível, *que vai em frente*, como se os acontecimentos narrados fossem quase simultâneos. Prova disso é a existência, aqui, do advérbio “finalmente”, que sugere, não um encavalamento, mas uma seqüência particularmente rápida.

[4] Cf. Cunha, Celso. *Nova gramática do português contemporâneo*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 481: “O aspecto inacabado do gerúndio permite-lhe exprimir a idéia de progressão infinita, naturalmente mais acentuado se a forma vier repetida”.

[5] *Ibidem*, p. 453: “Quando nos servimos do modo indicativo, consideramos o fato expresso como *certo, real*, seja no presente, seja no passado, seja no futuro. / Ao empregarmos o modo subjuntivo, é completamente diversa a nossa atitude. Encaramos então a existência do fato como uma coisa *incerta, duvidosa*, ou, mesmo, *irreal*”. Cf. também a nota 4.

Em suma, o ritmo irresistível e flutuante da primeira premissa contrasta com o que há de segmentado e “truncado” na segunda. Mas é exatamente o oposto que sucede na *conclusão* das duas passagens — a ponto de alguém imaginar que Kafka as trocou de lugar por algum motivo. Pois a conclusão da primeira premissa está como que cortada ao meio pela exclamação “basta!” e a da segunda desliza sem tropeços até o fim.

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.

Além disso, é nesse primeiro parágrafo do conto que se abre o campo para a *técnica*, assinalada pelo bramido dos ventiladores e pelo ruído das fanfarras. É possível que ela se infiltre até na maneira pela qual a amazona fica entregue à lei impiedosa de um mecanismo impessoal: “durante meses sem interrupção”, ela permanece girando — como a cavaleira no quadro *Le cirque*, de Georges Seurat, que Kafka certamente viu, no Louvre, numa de suas duas únicas viagens a Paris — “pelo futuro cinzento que adiante se abre sem parar”. Esse inferno do movimento automático e incessante é sustentado pelo *ritmo* da premissa do primeiro parágrafo, que também não sofre interrupção.

Seja como for, a evolução verbal e as imagens do segundo parágrafo despertam no leitor, por meio da submissão canina e do sentimentalismo cor-de-rosa do diretor, a impressão de algo falso e inautêntico: “Uma bela dama, em branco e vermelho, entra voando por entre as cortinas que os orgulhosos criados de libré lhe abrem” — enquanto o diretor, que busca abnegadamente seus olhos, suspira ao seu encontro e ergue-a cuidadosamente, como se ela fosse a neta amada acima de tudo, que parte para uma viagem perigosa etc.

Não é exagero dizer que muita coisa aqui lembra as apresentações suntuosas e ordinárias dos auditórios de TV dominados tanto pelas câmeras e refletores como pelas *divas* da mídia, que caem como uma luva nesse deletério “paraíso artificial”. A essa altura é plausível arrematar que os dois parágrafos, integrados num regime de oposição, só se iluminam quando confrontados um com o outro, já que é da *montagem* de ambos que pode sair, como de um casulo, o sentido da narrativa.

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 sibilamente 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. “O gênero humano/ não pode suportar tanta realidade”⁶, escreve T. S. Eliot. Seria possível até assumir que, neste caso, se trata de uma Grande Recusa de caráter regressivo.

É viável, ainda, supor que a imagem do circo kafkiano aponta para o mundo da arte (no original, a palavra “amazona” ou “artista a cavalo” é designada pelo composto *Kunstreiterin*. *Kunst* significa “arte” e *reiterin*, “cavaleira”). Dentro desse quadro a figura “frágil” e “tísica”, vista pelo público (que a rejeita), pode representar a atividade artística, que prefere o imaginário ao que é falso. A atitude básica do público, aliás, se distingue pela falta de “visão” (que o espectador da galeria tem, do seu lugar privilegiado no alto do circo) — tanto no que diz respeito ao embotamento, como no martelar mecânico do seu aplauso “bate-estacas”.

Por outro lado, a realidade “propriamente dita” (na contracorrente do modo subjuntivo), que informa o primeiro período, é encoberta pela “aparência” do segundo, que o público-massa não consegue penetrar (como se disse dos quadros de Picasso) e que, por isso mesmo, toma como sendo verdadeira. *É esse o motivo pelo qual Kafka usou aqui o modo indicativo*. Claro que, por esse prisma, a miséria aparece forçosamente como felicidade, a fragilidade e a doença como beleza, a crueldade como cuidado amoroso.

A única “personagem” que se descola do comportamento do público é o jovem espectador da galeria. Kafka indica que ele poderia interromper o desatino que se repete ao infinito na arena do circo. Mas diante da bela ilusão (ou *fantasmagoria*, para a teoria social) que aí prevalece, ele afunda no sono e “chora sem o saber”. Uma reação como essa torna evidente que ele não é engolido pelo entusiasmo manipulado (e aceito pela multidão), mas sim tocado pela tragédia anônima da amazona proletária, embora já não tenha forças nem para enfrentar a própria sensibilidade diante do que ele sabe que é feroz e veraz.

A conclusão do primeiro parágrafo, por sinal, diz que ele “talvez” se arrojasse ao picadeiro e bradasse o *basta!* àquele *show* de degradação. Se ele não o faz, é porque é incapaz de impedir o sofrimento do mundo reificado, que esconde a verdade atrás de uma fachada que a “imitação” muitas vezes duplica para não “deformar”.

Mas o autor-narrador está empenhado em abrir os olhos do leitor para o que interessa, dando-lhe a medida de sua responsabilidade e grite o *basta!* no picadeiro em que o mundo-espetáculo se transformou e se consolida. Com certeza é nisso que reside o *realismo de Kafka* e sua capacidade de intervenção: ele *mostra*, no próprio corpo de obras-pri-

[6] “Quatro quartetos”. In: *Poemas*. Trad. Ivan Junqueira. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 200.

mas como esta, as coisas como elas são e as coisas como elas são percebidas pelo olhar alienado.

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”.

Recebido para publicação
em 05 de fevereiro de 2008.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

80, março 2008

pp. 197-203

MODESTO CARONE é escritor e tradutor de Kafka, autor do romance *Resumo de Ana* e do livro de contos *Por trás dos vidros*, ambos pela Companhia das Letras.