

# Uma Rosa é uma Rosa, uma Barata é, apenas, uma barata

## O jovem Roberto Schwarz, do conto de fadas de sinais trocados ao não-realismo kafkiano



Edson Roberto de Oliveira da Silva<sup>1</sup>

Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho"  
Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Brasil  
edson.oliveira@unesp.br

### Resumo

O presente ensaio pretende demonstrar as nuances da interpretação crítica pioneira de Roberto Schwarz sobre a obra literária de Franz Kafka no Brasil na década de 1960, a qual faz parte de um debate estético marxista. Por meio de uma análise imanente do ensaio "Uma barata é uma barata é uma barata" de 1961, mostraremos as peculiaridades apontadas por Schwarz neste ensaio como: a sua visão de conto de fadas de sinal trocado; os apontamentos da formação da consciência em relação à destruição da interioridade humana pela exterioridade; como opera a linguagem na obra kafkiana e como ela expressa a particularidade dos fenômenos da reificação e do estranhamento; a autonomização do mito que resulta na história de sinal trocado; e, por fim, o anti-realismo presente na elaboração de Kafka.

Palavras chaves: Schwarz; Barata; Kafka; conto de fadas; não-realismo

### **A Rose is a Rose, a Cockroach is just a cockroach: the young Roberto Schwarz, from the fairy tale of exchanged signals to Kafkaesque non-realism**

### Abstract

This essay aims to demonstrate the nuances of Roberto Schwarz's pioneering critical interpretation of Franz Kafka's literary work in Brazil in the 1960s, which is part of

<sup>1</sup> Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História, com ênfase em história da cultura pela Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Esta cursando o mestrado no Programa de Pós-graduação de Letras com ênfase em Teoria e Crítica Literária pela mesma instituição. Também é formado em História licenciatura plena pela mesma instituição.

a Marxist aesthetic debate. By means of an immanent analysis of the essay, “Uma barata é uma barata é uma barata”, from 1961, we will show the peculiarities pointed out by Schwarz, such as his vision of fairytales as exchanged signals; the notes on the formation of consciousness in relation to the destruction of human interiority by exteriority; how language operates in Kafka’s work and how it expresses the particularity of the phenomena of reification and estrangement; the autonomization of myth that results in the history of exchanged signals; and, finally, the antirealism present in Kafka’s work.

Keywords: Schwarz; Cockroach; Kafka; fairy tale; non-realism

## Uma Barata é, apenas, uma barata

Roberto Schwarz em seu ensaio “Uma barata é uma barata é uma barata” de 1961, analisou criticamente a novela *A metamorfose* de Franz Kafka. Apesar de ter elaborado sua crítica partindo desta novela, as categorias trabalhadas em seu ensaio tocavam, de modo geral, a totalidade da obra de Kafka. Schwarz analisou, por princípio, tratando-a como expressionista. Com razão, tendo em vista que em 1913, após a finalização da escrita, a novela passou, mediada por Max Brod, pelas mãos do poeta expressionista Franz Werfel<sup>2</sup> (1890-1945), o qual encaminhou a novela para a editora de Kurt Wolff<sup>3</sup> (1887-1963). Kafka firmou compromisso em publicá-la sem prazo determinado, publicando-a quase três anos depois. Entre 1913 e 1915, antes da publicação, a novela passou pelas mãos de Robert Musil<sup>4</sup> (1880-1942), que a encaminhou para a revista *Neue Rundschau*<sup>5</sup> (Nova Revisão) da Editora S. Fischer, onde foi recusada. Por fim, em 1915, *A metamorfose* foi publicada pela primeira vez em uma revista expressionista, *Die Weissen Blätter* (Folhas Brancas). A revista naquele ano foi dirigida por René Schickele<sup>6</sup> (1883-1840), e pertencia à Editora Kurt Wolff. Em 1915, Kafka recebeu das mãos do dramaturgo Carl Sternheim<sup>7</sup> (1878-1942) o prêmio Fontane de Literatura. Essa premiação motivou a editora a fazer uma nova edição da *A metamorfose*. A novela ganhou uma segunda edição pela mesma editora em 1918, passando a compor a coleção expressionista *Der jüngste Tag* (O juízo final) (Carone, 1997).

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

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

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

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

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

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

Provavelmente, György Lukács esteve presente no posicionamento de Schwarz frente ao “antirrealismo” expressionista de Kafka. A influência do filósofo não compareceu apenas na maneira que o crítico buscou compreender a narrativa da obra kafkiana, mas também no posicionamento diante do expressionismo e da literatura de vanguarda<sup>8</sup>. Schwarz explicitou os elementos que remetem ao ponto de partida antirrealista de Kafka, a linguagem e o gesto<sup>9</sup>, colocando-as como contraponto à defesa sobre o realismo de Kafka presente em *Kafka: pró e contra*. Colocou o conteúdo e a técnica criativa de Kafka como opostos ao conteúdo e a técnica criativa dos romances realistas, concordando com a formulação de Lukács sobre o expressionismo e a arte de vanguarda. Com as manifestações artísticas e os debates que geraram no Brasil na década de 1960, a incorporação da elaboração estética de Lukács e a originalidade da análise de Schwarz sobre a literatura kafkiana trouxeram elementos que renovou e colaborou para o debate estético marxista no Brasil.

### Fábula ou conto de fadas de sinal trocado

Roberto Schwarz em seu ensaio focou em analisar a novela *A metamorfose*. A obra kafkiana, para o crítico, tem uma consistência absoluta de vida e de palavras, os atos e a temporalidade não violentam a linguagem, mas a aceita como significação coagulada em imagens. Logo, Kafka fez nascer um ser humano que

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

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

sofre o seu próprio produto de significações. Esse ser humano não teria como escapar do horror “regrado pelas significações que criou” (Schwarz, 1981, p. 60). Mostrando que no universo kafkiano não existe escapatória do horror, e isso é um componente que possibilitou ao crítico a interpretá-la como um conto de fadas de sinal trocado.

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

O elemento de horror que aparecia na composição de Kafka era a definição do destino do escolhido por meio de sua desgraça pré-estabelecida, levando em consideração a novela que foi analisada, a desgraça seria a transformação em inseto daninho e o escolhido seria o Gregor. No entanto, o que definiu o destino não seria apenas a manifestação do horror, mas também a figuração do desespero. Toda a agitação presente na novela de Kafka era estabelecida pela angústia que impedia as ações de terem significado prático, ou seja, as ações não geravam mudanças na história, pois as intenções de Gregor não “se inscrevem no exterior de maneira a modificá-lo e renovar-se”, pelo contrário, essas ações se refletem apenas “sobre o próprio corpo, que pode cansar, ferir-se e morrer” (Schwarz, 1981, p. 61). Portanto, os atos, que eram executados dentro dos limites da impotência, tornavam-se “imagem de si mesmo para uma plateia de terceiros, o gesto *exprime* o significado que não pôde *realizar*” (Schwarz, 1981, p. 61).

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

Em sua análise o crítico brasileiro destacou que as relações que se acentuam no plano objetivo da obra de Kafka não encontravam dificuldades para se desenvolverem, pelo contrário, elas eram impostas com facilidade. O plano objetivo mantém as posições com significados fixos, os quais não eram reelaborados pela consciência com os devidos sentidos, assim, “um gerente é um gerente e nada mais” (ibíd.). Esses significados fixos geravam as situações irremediáveis que

compunham a leveza estabelecida por essas situações em que as personagens estavam inseridas. A surpresa que a situação proporcionava à personagem não quebraria com o ponto central dessa leveza. Kafka fez com que a série de eventos permanecesse leve, mesmo figurando a atrocidade da qual o ser humano tornava-se vítima, fazendo com que o contato com a atrocidade mudasse de sinal. Toda a realidade externa à situação eram fatores que transformavam a relação do herói com as demais personagens, desta maneira as “relações objetivas da personagem prefiguram seu destino” (Schwarz, 1981, p. 69).

Na literatura kafkiana o curso que se estabeleceu na novela somente validou a atrocidade da transformação que ocorreu no princípio, com isso, “o caso começa mal e acaba pior”. A consciência individual do transformado, por não participar da criação do próprio destino ativamente, fez da aparência de Gregor “uma barreira absoluta, contra a qual os atos são ineficazes” (Schwarz, 1981, p. 60). Gregor, segundo o crítico, não é amado por ninguém e a possibilidade da ratificação divina era inexistente, ao contrário, a potência sobre-humana validava a transformação. Por isso, Gregor não poderia voltar a ser o simples caixeiro viajante. O transformado era arrastado pelo selamento de seu destino e pelo seu ato que pouco importavam, fazendo com que a aparência, a exterioridade do ambiente e das relações engolissem a humanidade do sujeito. Mostrando o modo com que Kafka, em *A metamorfose*, conseguiu figurar a subjetividade sendo dissolvida nas condições exteriores, objetivas, “de modo que um homem é sua posição, ou, mais grave, a posição é o homem” (ibíd.). Com isso, Kafka, por meio de sua linguagem, apresentou a troca de sinais do ser humano frente à sua posição social. Essa posição, que se manifesta como absoluta, possibilitou Gregor a não ser mais visto como Gregor, mas como caixeiro viajante que outrora foi a forma que ele se apresentou no imediato, mas, a partir do momento da transformação, sua manifestação só permitiu que Gregor fosse reconhecido como uma barata, na realidade na qual uma barata é uma barata, mesmo com a interioridade e a consciência permanecendo humanas.

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

Diferentemente dos contos de fadas clássicos, nos quais a transformação atingia apenas a forma corpórea sem atingir a interioridade, as personagens não perdem a capacidade da fala, a qual se responsabiliza pela mediação da consciência humana na realidade. O crítico mostrou que em Kafka acontece o contrário, a personagem metamorfoseada perdeu a potencialidade criadora da consciência, perdendo junto a capacidade da fala, que era suprimida por um “pipilar destruidor” que a impedia de objetivar a sua consciência por meio da mediação da fala. A perda da fala impediu que sua interioridade humana se manifestasse no seu corpo de barata, formando uma barreira absoluta que impedia a reversão da transformação de Gregor. Logo, a aparência exterior do transformado teve a predominância sob a sua interioridade, diferentemente das fabulações clássicas, nas quais estas permaneciam a despeito da aparência do transformado. Com o sinal trocado, a transformação de Gregor infeccionava o mundo do qual fazia parte, proporcionando o abandono do reconhecimento de sua humanidade por parte dos familiares. Esse abandono, junto com a impotência para se objetivar no mundo, destrói a sua interioridade humana, forçando-o a aproximar-se, cada vez mais, da criatura que em certa manhã despertou transformado. Com isso, as possibilidades de reverter a sua situação ficavam cada vez mais estreitas, seguindo até o momento em que se fecharam totalmente. Com sinais trocados, o conto de fadas de Kafka transforma a tudo e a todos que estavam inseridos no ambiente, mesmo negando a situação, todos estavam dentro e sofriam com a desgraça. Todos os elementos, objetivos e subjetivos, que compunham o mundo kafkiano eram apresentados com os sinais trocados. Essa maneira de Kafka elaborar o seu conto de fadas passou a mostrar a impotência do sujeito transformado e as consequências dessa transformação na totalidade do ambiente. Para Schwarz, a personagem passou a ser um expectador da História, e “a História do homem é escrita fora dele” (Schwarz, 1981, p. 64).

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

### **Consciência na plateia e a destruição da interioridade pela exterioridade**

Roberto Schwarz, ao analisar a literatura kafkiana como fábula de sinal trocado, trouxe elementos que compõem e que dão suporte para a afirmação de que, em



Kafka, a consciência é colocada na plateia<sup>10</sup>. Como foi mostrado acima, na novela *A metamorfose*, o crítico verificou que a exterioridade ganhava predominância sobre as personagens desta novela. Gregor teve o destino definido pela sua aparência exterior e pela realidade objetiva que se configurou em seu entorno. As determinações da exterioridade excluíaam a consciência do sujeito da composição da História, a qual passava a ser escrita na exterioridade sem mediações da consciência do sujeito. Essas determinações, impostas pela exterioridade, dissolviam a subjetividade do indivíduo e, como consequência, a consciência perdia a sua capacidade criadora, passando a compor a plateia para assistir, sem qualquer intervenção, o próprio destino, o caminho para a morte.

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

Na literatura kafkiana esteve figurado de modo puro o desespero que se configurou pela agitação do sujeito que não se inscreveu na História. Essas agitações eram superficiais, não modificavam e nem renovavam a exterioridade, pois, perderam seus significados práticos. A ação passou a ser limitada pela impotência e, como mostrou o crítico, “torna-se imagem de si mesmo para uma plateia de terceiros, o gesto *exprime* o significado que não pôde *realizar*” (Schwarz, 1981, p. 61). Com isso, os impulsos humanos de Gregor passaram a vir de uma profundidade que estava aquém da “prática modificadora”, sendo “condenadas à identidade eterna”, pois as ações eram acidentais e por não articularem a realidade efetivamente eram articuladas por essa realidade. Tendo em vista isso, o mundo, para quem estava apenas assistindo-o, aparecia como desprovido de nexos internos, mas, para quem o vivia, essa falta de nexos não se apresentava. Os entraves eram

<sup>10</sup> Ao tratar da consciência, percebemos, em Schwarz, uma aproximação da concepção de consciência formulada por György Lukács em seu livro de juventude, *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*, já influenciado pelo marxismo e pela Revolução Proletária de outubro de 1917 na Rússia. Nessa obra, o filósofo analisou a formação da consciência na sociedade civil burguesa e se esforçou em mostrar como que a consciência do proletariado é permeada pelas determinações da realidade de um estágio histórico avançado das forças produtivas capitalistas. Essas determinações, que são partes constitutivas da sociedade burguesa, reificam a consciência do proletariado e a aprisionam. Para Lukács, “a consciência reificada deve permanecer prisioneira, na mesma medida e igualmente sem esperança, nos extremos do empirismo grosseiro e do utopismo abstrato” (Lukács, 2012, p. 185). Assim, “a consciência se torna um espectador inteiramente passivo dos movimentos das coisas conforme a lei, no qual não pode intervir sob nenhuma circunstância, ou se considera um poder capaz de dominar ao seu bel-prazer — subjetivamente — o movimento das coisas, em si destituída de sentido” (ibíd., grifos meus).

colocados como absolutos, Gregor com corpo de inseto; K., o agrimensor, tinha o castelo inatingível; e Joseph K. tinha o processo desconhecido. Essas situações inacessíveis determinavam a ação do herói, ou a falta dela; determinavam os caminhos a serem seguidos, modificando a consciência que perdia sua capacidade de entrelaçar e de ordenar os fatos da realidade. A consciência produzida em um mundo sem sentido prático, tornava-se arbitrária e tecia significados que não atingiam a realidade de modo a modificá-la. Portanto, o exemplo de Gregor ilustrou a situação: a personagem, ao acordar pela manhã, apenas se espantou com o corpo transformado, mas não se revoltou contra a transformação, pelo contrário, ficou apenas melancólica e pensando na vida. As cenas subsequentes mostraram que Gregor estava desprovido de propósito, pois deixou que as situações da vida se encaminhassem e se estabelecessem por meio das associações livres.

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

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



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

Outros elementos para a anulação da consciência e para a dissolução da subjetividade presente na literatura kafkiana seriam a temporalidade duplicada, a qual proporciona a perda correlata da capacidade humana-criativa da consciência de organizar os conteúdos humanos. Segundo o crítico, a temporalidade que correspondia à atividade humana perdeu sua autonomia, figurando um desenho padrão, pré-estabelecido. O mito ganhou predominância e se sobrepôs à História, fazendo com que a vítima da transformação fosse fatalizada. A temporalidade mítica também seria uma força exterior que aniquilaria com a interioridade Histórica e humana. A temporalidade perde a capacidade de sucessão dos eventos, cada quadro tem sua própria duração temporal. Os quadros seguiam de um para o outro sem mediações e cada um compunha uma totalidade singular. As durações das cenas em Kafka apareciam perfeitas, apenas não eram articuladas pela duração, passando a ser descontínua, e a existência de Gregor a “*transforma em imagem de si mesma*” (Schwarz, 1981, p. 64, grifos do autor). A duração se apresentava ilusoriamente articulada passando a ser um engano humano, “o tempo verdadeiro, contínuo, é ditado pelos passos que transformaram Gregor em barata e o conduzem com segurança para a morte” (ibíd.). A liberdade estava fora do conteúdo do tempo mítico, pois ela não permitia articular e unificar as situações, sendo apresentadas na literatura kafkiana com independência “por não serem unificadas num projeto da consciência” (ibíd.).

Com a destruição da consciência e a falta de liberdade, o projeto de unificação das situações pela consciência tornou-se impossível, porque a realidade objetiva era estranha a Gregor. Assim, “a disposição dos móveis da sala, o corpo de Gregor, mesmo seus hábitos, tudo é cenário estranho à sua interioridade, que é unificada pela situação em lugar de unifica-la” (ibíd.). Podemos pensar que a interioridade de Gregor entra em simbiose com a situação, a qual transforma a interioridade humana em uma parte de si mesma, a consciência perde sua liberdade e potencialidade, e a interioridade é dissolvida na exterioridade do cenário objetivo. A consciência passa a ser articulada pelo mundo, o qual prefigura o

destino do escolhido e as possibilidades para o futuro são fechadas. Desse modo, “o futuro de Gregor é seu presente: uma barata entre homens. A identidade tornou-se imediata e permutável [...]. A mediação do tempo como dimensão da liberdade, da elaboração do futuro, inexistente” (Schwarz, 1981, p. 65).

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

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

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

mesma” (ibíd.). Para Schwarz,<sup>11</sup> na impotência que expressava a barata Gregor, podemos encontrar a origem “grotesca de um mundo em que tem sentido a postura positivista meramente descritiva” (ibíd.). A “consciência na plateia”<sup>12</sup> ganhou as características do método sociológico positivista que descreveu as situações como externas ao sujeito, a consciência perdia suas qualidades de produto da realidade e de vinculação com a exterioridade, reduzindo-a a um instrumento de contemplação que estava fora da realidade. Essa maneira de operação apareceria do subjetivismo exagerado de Kafka, que purificava as significações e transformava os gestos em linguagem. Esses gestos na literatura kafkiana eram elementos expressionistas em sua obra.

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

## Linguagem em Kafka: reificação e estranhamento

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

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

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

humana-criativa da consciência, perdeu junto a sua fala, que se dissolveu na exterioridade do corpo de barata.

A interpretação sobre a linguagem em Kafka é o ponto que mais se aproxima das características anunciadas por György Lukács sobre a literatura expressionista, presente em seu ensaio de 1934, “Grandeza y decadencia del expressionismo”. Com a reificação do corpo, também a fala, como instrumento que faz a mediação da objetivação da consciência na realidade, perdeu a sua capacidade de mediatizar a humanidade desse indivíduo, e se reificou. A exterioridade, como um todo, se transformou em uma barreira absoluta<sup>13</sup>. Com a dissolução da interioridade, Gregor perdeu a capacidade da fala, que passou a ser exprimida pelo “pipilar” de barata (Schwarz, 1981).

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

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

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

faciais que expressam os sentimentos da personagem. No entanto, a fixação do riso dissolve os demais gestos expressivos da face e, por fim, o riso perde seu significado ao dissolver os demais gestos, transformando-se em um gesto “puro”, passando a ser um riso opaco.

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

Conseqüentemente, a utilização da linguagem por parte de Kafka o possibilitou a generalizar um conteúdo. Desse modo, com o exemplo de *O Castelo* (1925) — obra que as personagens eram apresentadas de modo abstrato, onde o nome profissional aparecia como idêntico à personagem, isto é, os nomes das suas funções passavam a ser a representação direta de seus seres — onde a linguagem kafkiana não partia da particularização e não tinha forças sugestivas, ela foi usada por Kafka de modo peculiar, imediatizando o mediato, sem criar a impressão de uma materialidade. Logo, para o crítico, Kafka quer ir ao centro da verdade por meio das palavras puras, sem remeter ou criar objetos exteriores à linguagem, a palavra significando este ou aquele significado e remetendo para além do próprio significado poderiam ser insuficientes para representar empiricamente o objeto. Ao formar e apresentar a imagem da realidade em forma de linguagem, apresentava-a como imagem, ou seja, com o objetivo de não ser uma representação do real, mas sim a própria realidade em palavras, assim fazendo com que a “significação dadas na palavra, sem referência a seus correlatos empíricos particulares” seja “a célula de seu mundo puro” (Schwarz, 1981, p. 70). Dessa maneira, a linguagem perdia seu núcleo sugestivo, passando a ser liberada da praticidade de nomear, referenciando-se na realidade concreta, tornando-se límpida pela sua liberação prática, o gesto correspondendo à linguagem como uma forma de exterioridade, o universo kafkiano seria constituído por figurações (Schwarz, 1981).

O universo de Kafka, para o crítico, era descrito fora da relação ativa entre a substancialidade, a qual se deu pela relação da descrição e significação prática da linguagem; ao ser escrita fora dessa relação ativa, o universo kafkiano se tornou “pura” figuração. As imagens que se formavam não eram arbitrárias, “mas apenas aquelas dadas na linguagem” (Schwarz, 1981, p. 71). Os gestos passavam a tomar a cena formando coreografias. Os exemplos da pureza e beleza de significados da linguagem na literatura kafkiana estavam presentes nos devaneios de Gregor em relação à sua situação e necessidade familiar privada frente aos seus desejos individuais. Gregor esteve preso a sua situação de caixeiro viajante e ao patrão por meio da dívida que ele carregava. Dessa forma, segundo o crítico, a linguagem

não era torcida e Kafka não a submetia à sua praticidade frente ao objeto exterior, ele se utilizava da filtragem de palavras para utilizá-las em sua literatura, assim “a linguagem tem seu significado verdadeiro [...] Daí a *plenitude* extraordinária desse estilo tão delicado e frio”. Mostrando que a linguagem, ao perder seu caráter instrumental, “igualava-se em pureza à poesia, da qual se distingue pelo desprezo da reverberação sonora, que lhe empanaria a limpeza conceitual” (ibíd.).

O crítico depurou que Kafka, dentro de seus limites, filtrou as palavras para o processo de criação se aprisionando e se limitando “às significações socialmente dadas”<sup>14</sup> (Schwarz, 1981, p. 72). Com essa técnica, o escritor abdicou de sua capacidade de tomar nas mãos o processo da História e se deixou levar pelo experimento das contradições por meio da violência e do auto dilaceramento. E, assim como os autores conservadores, Kafka teria caído em uma hipostasia do mundo ao representar em sua obra a figura dessa experiência humana como condição eterna. No entanto, à “minúcia do sofrimento, entretanto, assegura uma veracidade extraordinária a seu trabalho. Nesta categoria estão todos os *fenomenólogos* da danação humana, tais como Rilke, Kafka, Benn, etc” (ibíd.). Dessa forma, aproximando Kafka desses escritores, por meio da técnica, o crítico encurtou a distância entre a literatura kafkiana e da literatura de vanguarda, mais precisamente ao expressionismo, que foi um movimento em comum a Rainer Maria Rilke<sup>15</sup> (1875-1826) e a Gottfried Benn<sup>16</sup> (1886-1956). O que também explicaria a utilização, por parte de Kafka, de uma linguagem direta e fria como mármore. Esse procedimento técnico de criação tem uma peculiaridade na literatura kafkiana frisada por Schwarz, pois ao ser utilizada fora de seu contexto concreto, deixava de mediatizar os seres humanos e as coisas, passando a “objetivar o próprio sentido da mediação”. No caso de Kafka, a linguagem seria objetiva e o nome seria apenas um invólucro sem conteúdo prático e histórico. Essa forma de operar com as palavras presente em Kafka foi vista de modo positivo pelo crítico: pois “deixar a função mediadora, no caso, não é um passo a menos, mas a mais: a linguagem nasce e se elabora na medição, e *somente quando construída* pode permitir-se o abandono da função prática” (ibíd., grifos do autor). A forma de Kafka operar transformou sua literatura em um “repositório das significações vividas, ao purgar-se ilumina a vida que a criou, ilumina as contradições que no contexto habitual da prática se havia modificado” (ibíd.).

Schwarz, ao desvendar os compromissos da vida presente na literatura kafkiana por meio da linguagem, mostrou que a componente revolucionária da obra de Kafka era de parear os significados das palavras, assim “dívida é culpa,

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

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

16 Gottfried Benn (1886-1956) foi um poeta expressionista alemão, talvez o mais famoso escritor do expressionismo. Benn, segundo Carlos Eduardo Jordão Machado, tomava o expressionismo como a “última revolução europeia”. Benn aproximava o expressionismo do futurismo italiano, este foi adotado pelo movimento fascista italiano, e para Gottfried Benn o “nacional-socialismo deveria fazer o mesmo em relação ao expressionismo” (Machado, 2016, pp. 13-20).



falta de poder é desgraça, atraso é roubo” (ibíd.). Com isso, Kafka atentou-se à generalidade da linguagem, fazendo com que sua obra não caísse na individualização psicológica, pois não chegou a “*este* funcionário, feliz ou infeliz. Dessa fraqueza provém a sua força desmistificadora: revela o significado da *condição* de submetido” (ibíd., grifos do autor). No entanto, mesmo a linguagem kafkiana revelando a condição real do sujeito, esta não poderia substituir a realidade, pois não existe história autônoma, todas as formas de significações têm sua referência na exterioridade, pois a língua referia-se a algo exterior, histórico, portanto, mutável. Por meio da linguagem, Kafka teria absolutizado a situação presente, ou seja, esvaziando sua capacidade prática, a linguagem perde seu movimento histórico que possibilita manter sua elasticidade renovadora e criadora tornando-a absoluta por meio do seu significado “puro”.

### **História com sinal trocado: autonomia do mito e o mundo como imagem**

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

O tempo mecânico, apresenta-se como o tempo da impotência humana, mas mesmo representando um déficit histórico era, ainda assim, a temporalidade do nosso mundo, ela não transcendeu a própria realidade. Nessa forma de tempo, estava suposto que existisse a causalidade, o que permitiria a ela uma neutralidade, pois traria o “mal e o bem aos homens” (Schwarz, 1981, p. 63). Essa forma de tempo era destruída ao perder sua capacidade de encadeamento da causalidade, a novela de Kafka teve seu início no dia que Gregor se transformou em

barata, o começo se deu, por excelência, na desgraça, a qual “irrompe no mundo” (ibíd.). Instaurando uma duração mítica, fazendo a redução do tempo mecânico que, “perde sua autonomia” passando a “desenhar o padrão prefigurado” (ibíd.). Com isso, desde o início da novela o mito passava a se sobrepor à História, passando a trocar o sinal com esta. O mito entrava em cena para fatalizar a vítima, ou seja, neste caso, a morte de Gregor era a desgraça, após a efetivação da morte o mito se retirou. O início desgraçado e a sobreposição da temporalidade mítica formam um misto de violência, no qual o seu desfecho se deu na morte de Gregor (Schwarz, 1981).

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

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

Com a defesa da destruição da consciência e da temporalidade por meio de suas desarticulações, Schwarz apontou que o mito para um marxista se resumiria a uma prática alienada<sup>17</sup>, no entanto, no caso da literatura kafkiana, o mito aparece com autonomia. Dessa maneira, Kafka, ao utilizar o mito, a prática humana não é mais vista na História, passando a “ser vista à luz da força estranha que a domina” (Schwarz, 1981, p. 65). O entendimento da História como itinerário humano se perdeu, passando a ser visto como ininteligível e desnecessário. Dessa maneira, a transformação de Gregor não pode ser entendida na sua complexidade, mas

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

apenas descrita. Para o crítico, a historiografia ganharia dois níveis distintos de temporalidade, o primeiro seria o qual os eventos humanos podem ser compreendidos; e o segundo se configuraria como uma intervenção extramundana que só pode ser descrita. E, assim, o primeiro nível não tem autonomia para fazer a História que deseja e faz uma história mítica (Schwarz, 1981).

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

Dessa forma, haveria em Kafka uma troca de sinal também da História. O mito passando a protagonizar o espaço histórico ao se efetivar no mundo kafkiano, se transformou no contexto da atividade humana se mostrando como a esfera verdadeira da História. A prática humana, dentro da esfera do mito, passou a ser uma agitação inefetiva da superestrutura<sup>18</sup>, os significados dessas agitações apareceram quando a camada essencial foi desvelada, mas, como em Kafka, essa camada da História estava anulada, ela só apareceu como ininteligível por ter perdido desde o princípio seu núcleo humano criador; assim, a “História não é fonte do mito, mas é *imagem dele*” (Schwarz, 1981, p. 65, grifos do autor). A prática inteligível que estava presente na literatura kafkiana era uma “fátua ilusão” reduzida à formulação de uma essência irracional do ser. Com isso, toda a realidade na obra de Kafka se desfez, e a História era destruída e transformada em uma imagem, pois, ontologicamente, o mito ganhava precedência. Destarte, não pode revelar aos seres humanos o seu interior, mas apenas a sua feição externa. O mito ganhou característica ontológica que destruiu a História ao ser absolutizado na coagulação em imagem de um momento singular. Essa destruição extraiu a necessidade subjetiva, dissolvendo-a na objetividade e criando uma realidade mitológica. Essa criação teve um núcleo racional em comum, a troca de sinais entre História e mito, e o último passando a constituir ontologicamente o indivíduo como ser social, destruindo o indivíduo simultaneamente a destruição da primeira. Essa destruição, na literatura kafkiana, deu-se pela transformação do irracional em núcleo racional em suas obras, que foi o “reflexo

<sup>18</sup> Aqui, podemos entender a Superestrutura como esfera ideológica. As ações não conseguem ultrapassar a bolha ideológica e chegar ao núcleo do problema, apenas agitam essa bolha

de um momento histórico” que “é tomado por Kafka como sendo absoluto, matriz eterna” (Schwarz, 1981, p. 72).

## Roberto Schwarz e o antirrealismo em Franz Kafka

O título do ensaio de Roberto Schwarz sobre *A metamorfose* possivelmente pode ser uma junção influenciada pelo poema “Uma rosa é uma rosa é uma rosa” de 1913 pertencente à poetisa vanguardista estadunidense Gertrude Stein (1874-1946).<sup>19</sup> Levando em consideração que Schwarz no período de elaboração do ensaio estava estudando nos Estados Unidos, possivelmente ele teve contato com essa poetisa. Entretanto, o título do ensaio também pode ser uma derivação do título da peça de Bertolt Brecht “Um homem é um homem” de 1926.

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

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

Ao tratar da transformação de Gregor, o crítico frisou o caráter de selamento do destino da personagem transformada. Dessa forma, mostrando que essa operação que absolutiza o futuro da personagem vai no sentido oposto dos romances realistas, pois ela retira todas as possibilidades internas do seu desenvolvimento. Podemos pensar essa diferença com o realista Thomas Mann. Temos de levar em

<sup>19</sup> As obras de Stein trazem como tema central o salto para fora da sociedade catastrófica, para que o ser atinja um estágio de purificação. Ver mais em: Fischer (1971).

consideração, claro, a diferença cabal entre um criador de romances (Mann) e um formulador de novelas (Kafka)<sup>20</sup> –de modo geral, podemos tomar como exemplo *A montanha Mágica* de 1924 e *Dr. Fausto* de 1947–; seus romances mostram as possibilidades da transformação do herói dentro de um processo que estreita as possibilidades, mas não forma uma barreira absoluta. Os caminhos tomados pelo herói, para seu bem ou para seu mal, são escolhas conscientes e com a garantia mínima de liberdade. Em Kafka, para o crítico aconteceria o extremo oposto, o destino se absolutiza com a transformação; a consciência passa por um processo de inexistência por meio da perda de sua potencialidade criadora, e o pouco que resta de consciência passa a ser bloqueada pela transformação. As ações da personagem não são executadas com liberdade, o que só implica com a tomada de consciência da situação, consciência e liberdade não existem. A própria fala de Gregor, que seria o veículo da exteriorização dos seus desejos, reificou-se junto com o corpo. A consciência, mesmo impotente, continua sendo humana, e a compreensão passa a ser inacessível, pois agora a língua de Gregor é a das baratas. A forma kafkiana, para o crítico, seria oposta ao realismo.

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

A sobreposição da temporalidade mítica na literatura kafkiana também leva a História a uma mudança de sinal. Como mostrou Schwarz, diferente de como acontece nos romances realistas, a temporalidade mítica faz do mito um estatuto

<sup>20</sup> Essa diferença tem que ser levada em consideração, pois senão podemos cair em uma falsa comparação, assim como ocorreu com György Lukács em seu ensaio “Franz Kafka ou Thomas Mann” de 1957 em *Realismo Crítico Hoje* (1969) ao comparar o romancista com o novelista sem levar em consideração as determinações objetivas que diferenciam a composição do romance frente à novela.

ontológico, fazendo com que a História perca seu caráter de fonte produtora da mitologia, e passe a ser criada pelo mito e não pelos sujeitos que a compõem, perdendo a possibilidade de seu desenvolvimento, e suas mudanças são interrompidas. Para o crítico, por Kafka não ser realista, ele não teve comprometimento com a realidade da História e “o mundo kafkiano tem uma lógica simples e contundente, sem necessidade das longas configurações intermediárias do realismo” (Schwarz, 1981, p. 69). Na literatura kafkiana, não seriam apresentadas mediações entre as situações, com isso, todas elas apareceriam como imediatas, rompendo com o encadeamento lógico. No realismo, as situações são mediadas, pois o desenvolvimento gradual no tempo apresenta a transição de uma situação a outra, para mostrar a evolução do herói e das personagens em seu entorno. Com Schwarz, quando pensamos em Kafka e nas coisas e pessoas em sua literatura, esta tem a característica de se apresentar no seu estado bruto, “um gerente é um gerente e nada mais. Enquanto no romance realista posso atenuar os significados das posições — faço um gerente bonachão com três filhos” (ibíd.).

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

Por conseguinte, para Schwarz, a literatura kafkiana não apresentava uma substancialidade da realidade, apenas representava suas imagens e gestos que eram linguagens “puras”, que passavam a ser a substância da literatura de Kafka para construir um mundo opaco. A destruição da consciência, da temporalidade e da História, faz com que o mundo kafkiano seja a própria opacidade. O cenário



exterior, criado por Kafka, passa a ser refletido também na interioridade do sujeito que passa a destruí-la. Podemos perceber que nos romances realistas, mesmo o mundo se apresentando como opaco, existe um movimento dentro de um possível campo de manobra do herói preservar a sua interioridade, seja pelo enfrentamento da situação ou pela privação individual. Em Kafka, isso seria inexistente ou, melhor, impossível; ao pensar em *A Metamorfose*, a interioridade não está protegida, mas há muito foi tomada, ela está destruída antes mesmo de Gregor acordar transformado em barata (Schwarz, 1981).

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

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

Isso significou que Kafka conseguiu libertar a linguagem de sua funcionalidade prática de denominar concretamente a realidade, tornando-a “límpida, plena pelo mesmo processo que tornara expressiva a prática ilusória” (ibíd.).

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

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

A técnica da linguagem elaborada e utilizada por Kafka foi uma componente revolucionária de sua literatura, pois ela ganhou uma “pureza” que “desvenda os compromissos da vida”, e pela qual “revela o significado da *condição de submetido*” (ibíd.). Por outro lado, Kafka trazia, em sua literatura, uma componente irracional, o reflexo de um momento histórico foi tomado como absoluto, deixando sugerido que serviria de “matriz eterna” para a literatura. A linguagem apareceu como fonte última, embrulhando seu usuário, “que vê em seus paradoxos as contradições do Ser enquanto tal e não apenas enquanto manifestação histórica. Esta é a componente irracionalista: eterniza a desgraça que acusou” (ibíd.).

Para demonstrar que Kafka não seria um realista, mas sim um antirrealista, Schwarz aproximou a literatura kafkiana das produções de Rainer Maria Rilke e Gottfried Benn, escritores expressionistas e “*fenomenólogos da danação*” (ibíd.). No entanto, analisou um romancista com os critérios pertencentes aos romancistas aproximando-o a poetas. Colocou os elementos presentes na literatura kafkiana frente aos conteúdos que compunham e colaboravam para a formação da narrativa do romance. Desse modo, tratou a literatura de Kafka de maneira formalista,

porque colocou como critério o emprego da técnica, tratando-a como ponto de partida para a realização de sua obra de arte e o realismo tratou do mesmo modo considerando-o fechado, como uma escola literária com uma técnica própria. Podemos pensar que a técnica, para a realização da obra de arte, não pode ser um ponto de partida, pois ela é um momento posterior do contato do artista com a sua própria realidade histórica, a qual servirá de matriz para sua literatura. Schwarz, mesmo seguindo uma tendência crítica, a qual trata a literatura como um produto social e de conhecimento que traz, em si, elementos da realidade de um momento histórico, não tratou o estilo e a forma de Kafka como específicas com o diapasão do momento histórico em que o escritor estava vivendo. Com isso, colocou em oposição as formas técnicas criativas de manipulação do conteúdo kafkiano frente a sua interpretação formalista do realismo.

## Bibliografia

---

- » Benjamin, W. (1984). Questões introdutórias de crítica do conhecimento (trad. de P. Rouanet). In W. Benjamin, *Origem do drama barroco alemão* (pp. 49-80). 1ªed. São Paulo: Editora Brasiliense.
- » Bloch, E. (2016). Discussões sobre o expressionismo; O expressionismo visto agora (trad. de C. E. J. Machado). In C. E. J. Machado, *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp.
- » Carone, M. (1997). A mais célebre novela de Kafka. Em F. Kafka, *A metamorfose* (pp. 59-62). São Paulo: Companhia das Letras.
- » Fischer, E. (1971). O voo para fora da sociedade. In E. Fischer, *A necessidade da arte* (p.116-117). 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editôres.
- » Kracauer, S. (2009). *O ornamento da massa* (trad. de C. E. J. Machado). 1ª Ed. São Paulo: Cosac Naify.
- » Lukács, G. (1996). *Problemas del realismo* (trad. de C. Gerhard). 1ªEd. México: Fondo de Cultura Económica.
- » Lukács, G. (1969). *Realismo Crítico Hoje* (trad. de E. Rodrigues). 1ª ed. Brasília: Coordenada-Editôra de Brasília.
- » Lukács, G. (2010). *Marxismo e teoria da literatura* (trad. de N. Coutinho). 2ªed. São Paulo: Expressão Popular.
- » Lukács, G. (2012). *História e consciência de Classe – estudos sobre a dialética marxista* (trad. de R. Nascimento). 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- » Machado, C. E. J. (2016). A posição de Gottfried Benn diante do nacional-socialismo. In C. E. J. Machado, *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo* (pp.13-20). 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp.
- » Schwarz, R. (1981). *A Sereia e o Desconfiado: Ensaio Crítico*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.