

UM PROCESSO: BREVES REFLEXÕES SOBRE KAFKA E O ROMANCE MODERNO

Antônio Donizeti PIRES¹

- RESUMO: Confronta-se, neste ensaio, o romance realista do século 19 e o romance de vanguarda, em especial *O processo*, de Franz Kafka. A intenção é mostrar como, de veículo de afirmação do poder econômico e político da burguesia, o romance passa a veículo de contestação desse mesmo poder, revelando a dissolução e a fragmentação do mundo moderno, em crise permanente.
- PALAVRAS-CHAVE: Realismo; Naturalismo; Modernismo; vanguarda; romance.

Introdução

O presente ensaio objetiva analisar, a partir de alguns pontos da estética de Lukács, o romance burguês – realista e naturalista – do século 19. Por outro lado, mas de forma complementar a esse primeiro objetivo, e a partir da defesa que Adorno, Benjamin e outros fazem da arte moderna, pretende-se abordar alguns aspectos do romance de vanguarda e confrontá-lo com o romance tradicional.

Assim, num primeiro momento, serão tecidas algumas considerações sobre a origem e a evolução do romance, quando nos determos em alguns problemas trazidos à tona pela estética lukacsiana: o Realismo e o Naturalismo, a narração e a descrição, a vanguarda e a modernidade. Na segunda parte, procederemos a uma breve análise do romance *O processo*, de Franz Kafka, à luz do arsenal teórico discutido.

Considerações sobre o romance: origens e evolução

Em sua acepção moderna, o termo **romance** designa uma narrativa literária em prosa. É considerado por Henry James (apud MOISÉS, 1995, p. 452) como “a mais independente, a mais elástica, a mais prodigiosa de todas” as formas literárias, cuja íntima ligação com a ascendência e a supremacia burguesas faz dele uma modalidade literária bastante complexa, de resistente longevidade, apesar de a crítica constantemente decretar a crise, a falência ou mesmo a morte do romance.

Acreditamos que a busca de uma definição estanque para o romance nega-lhe sua característica mais evidente, ou seja, aquela capacidade de adaptar-se às novas

¹ Departamento de Teoria Literária e Literaturas – Instituto de Letras – UnB – 70910-900 – Brasília – DF – adpires@unb.br

circunstâncias através de constantes transformações tanto no plano formal, como de conteúdo. Extremamente proteiforme, o romance existe como forma privilegiada de conhecimento, não havendo, “nos quadrantes da criação literária, meio mais completo para se chegar a uma imagem totalizante do Universo” (MOISÉS, 1995, p. 452).

O romance moderno, cujo parentesco com a antiga epopéia reduz-se praticamente à narratividade, tem seu nascimento no Romantismo, quando surge como uma “forma literária épico-lírico-dramática, sintética e inclusiva, capaz de conter a variedade dos aspectos da existência individual e a diversidade dos interesses humanos” (NUNES, 1993, p. 71).

O presente ensaio abstém-se de tecer considerações acerca da acirrada controvérsia sobre os gêneros literários ou sobre a especificidade da prosa e da poesia. No entanto, frisamos que a esgarçada dos limites entre os gêneros e subgêneros literários, ou a mescla acentuada de prosa e poesia, deflagradas a partir da revolução romântica e aprofundadas principalmente com o Simbolismo e a vanguarda, são fatores largamente aproveitados pelo romance moderno, conforme atestam a narrativa épico-lírica de João Guimarães Rosa no Brasil e a produção romanesca recente do português António Lobo Antunes, entre vários outros.

O romance, pois, prende-se à ascensão e à supremacia da classe burguesa, detentora dos meios de produção materiais e culturais que começam a se firmar a partir do século 18. O romance, assim como o drama burguês, que rompe com o esquema estático e altamente codificado do teatro clássico, é a forma literária que mais se ajusta às aspirações da burguesia na configuração de um mundo que lhe diz respeito nos planos material e espiritual, e de forma totalmente nova. Assim, se a poesia (principalmente a épica) sofre um declínio com a lenta mas constante afirmação do romance, observamos que, conforme assevera Benjamin, a coletividade retratada pelo poeta épico também é lenta mas constantemente afetada pela afirmação do homem burguês.

Enquanto a epopéia, frisamos, representa o apogeu da narração, ainda segundo Benjamin, e detém o espólio comum da tradição e do conhecimento de dada coletividade ligada ao campo e à aldeia, o romance traz-nos sempre um indivíduo em crise, em contradição consigo mesmo, com seu meio ou com seu semelhante. A evolução do romance, aliás, reflete a crise que perpassa a própria classe burguesa e o capitalismo, desde seus primórdios. Essencialmente urbano – mas nem por isso alheio aos problemas do proletariado campesino e das lutas de classes entre lavradores e latifundiários, conforme atestam o romance regionalista nordestino da década de 1930 ou o Neo-Realismo português –, o romance reflete e aguça as profundas distorções geradas pelo capitalismo nas grandes cidades, palco privilegiado de suas atuações.

Muitas são as faces do romance. Muitas são as formas que a narrativa, ao longo do tempo, tem encontrado para suprir o ser humano em sua necessidade milenar de

contar, ouvir, ler e ver histórias (pensemos no cinema, cujas relações com o romance, inclusive influências mútuas, mostraram-se bastante profícuas no século 20). Assim, além da poesia épica propriamente dita, muitas narrativas em prosa (e/ou mistas, em prosa e verso) vicejaram em momentos e civilizações diferentes. Como exemplos, a noveleta *Dáfnis e Cloé*, atribuída a Longo (século 3 d.C.), marcada sobretudo pela descrição e pela quase ausência de diálogos, ou *Satiricon*, de Petronio (século 1 d.C.), que apesar de fragmentada e mutilada pelo tempo, ainda nos oferece uma amostra bastante interessante do declínio do Império Romano. Outros textos em prosa, como *O asno de ouro*, de Apuleio (século 2 d.C.), ou *Decameron*, de Giovanni Boccaccio (século 14), parecem se configurar melhor como antecedentes ou precursores do romance tal qual hoje o lemos e conhecemos. Com a diferença de que, enquanto nestas duas últimas narrativas é patente a troca de experiências entre o narrador (ou narradores alternados, como em *Decameron*) e seu público ouvinte, numa demonstração clara da presença da oralidade e do senso grupal, comunitário da vida humana, o romance moderno, conforme já foi apontado, caracterizou-se desde o início por mostrar o indivíduo humano isolado, em conflito e dissociado de seu meio, buscando encontrar-se no vasto oceano da mais-valia burguesa. Portanto, não apenas a epopéia mostra o homem em comunhão com seus pares, mas também essas primeiras narrativas em prosa.

Por outro lado, um romance como *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, considerado uma obra-prima da literatura brasileira contemporânea por suas qualidades de composição e de expressão, corrobora claramente a noção de que o homem é só, naufrago das grandes cidades, necessariamente apartado do seio social. Assim, experiências vitais como a epifania (a revelação) e o auto-conhecimento tornam-se experiências solitárias, sendo praticamente impossível compartilhá-las e comunicá-las aos outros senão de forma precária, mediatizada. Daí a opção de G. H., ao escrever a estranha paixão (no sentido bíblico) que vivenciara, imaginar um **tu**, um outro que a segura pela mão e a ajuda a compreender sua nova realidade. O romance da escritora brasileira mostra ainda o doloroso processo por que passa G. H.: há sua queda, seu aprendizado através da dor e da alegria – mas uma alegria solitária, amarga –, e seu inevitável retorno ao seio da sociedade da qual se isolara anteriormente.

É claro que fica evidenciada, no romance, a gradativa humanização da escultora, que passa de objeto a sujeito histórico, e se transforma em dona de sua própria existência, responsável por seus próprios atos. No entanto, G. H. é uma solitária ovelha desgarrada, que enfrenta sua peste negra sozinha, confinada num quarto-caverna, e que não comunica ao total da comunidade sua insólita experiência – ou a comunica apenas precariamente, através da palavra escrita, elaborada. Os homens e mulheres de Boccaccio, ao contrário, reúnem-se para fugir da peste e juntos vão desfiando um longo rosário de contos e novelas a fim de trocarem experiências, divertirem-se, aproximarem-se uns dos outros.

Realismo e Naturalismo

Lukács certamente condenaria o romance de Clarice Lispector por sua extrema descrição vanguardista e falta de perspectiva. Pois para este crítico húngaro, um dos mais importantes da crítica e da teoria literárias do marxismo, e autor de uma monumental *Estética*, a preocupação central que deve mover os escritores é a realidade social em que eles vivem (e convivem), pois o grande escritor, em qualquer época, deve ser capaz de reproduzir fielmente, em essência, seu meio sócio-histórico-cultural. Frisa-se que esta reprodução, que nada tem de fotográfica ou meramente documental, descritiva, pressupõe o envolvimento do escritor com o meio: através da seleção, em perspectiva, de aspectos fundamentais do todo social, o artista configura o mundo, as situações e as personagens não como observador passivo, mas como participante ativo da sociedade.

Para Lukács, pois, o grande **romance realista** do século 19 (Tolstói, Dickens, Balzac, Stendhal, W. Scott) é o romance crítico por excelência. Fundamentado na **narração**, este romance representa o momento revolucionário da burguesia, e traz em sua conformação a totalidade e a complexidade da vida social dessa classe. Assim, a interação dos homens em sociedade, suas ações e as situações que vicejam no corpo social, são ordenadas a partir de personagens e situações típicas.

O recurso à tipicidade e ao método narrativo fundamentam a concepção lukacsiana do Realismo, entendido não como o movimento estético datado do final do século 19, mas como tendência permanente da literatura de todas as épocas. Assim, o Realismo crítico de Lukács nega o romance psicológico, o descritivismo do fluxo de consciência, a busca de interação da literatura com as outras artes e o intenso formalismo, tendências essas claramente exploradas pela vanguarda.

Segundo Lukács, em vários momentos de seus escritos, a **perspectiva** é princípio ativo e crítico de seleção, não se confundindo com previsão de fenômenos e/ou acontecimentos. Em *A concepção do mundo subjacente à vanguarda literária*, por exemplo, o autor preocupa-se em definir a perspectiva como “princípio da seleção destinada a separar o que é essencial do que não o é” (LUKÁCS, 1969, p. 60).

Já em *Franz Kafka ou Thomas Mann?*, o crítico entende o

papel da perspectiva como princípio de seleção artística, como concepção do mundo fundamental, capaz de levar o escritor a superar essa indiferença na escolha dos detalhes que implica, desde que dominem seu trabalho criador, uma tendência inevitável para o naturalismo. (LUKÁCS, 1969, p. 86)

Adiante, o crítico frisa “o caráter necessariamente social e histórico de toda a perspectiva” (LUKÁCS, 1969, p. 90).

Outro elemento fundamental do pensamento estético de Lukács é a noção de **típico**, colhida em Engels: “O realismo implica, a meu ver, a fiel reprodução de

personagens típicos em situações típicas” (apud FREDERICO, 1997, p. 48). O típico, conforme a clara definição de Celso Frederico, pode ser compreendido

como um ‘exemplar’ que exprime com a máxima clareza a verdade de sua ‘espécie’. Ele é um ser específico, ‘singular’, que, ao mesmo tempo, concentra as tendências mais essenciais da espécie (‘universal’) em questão. (...) A boa literatura realista, diz Lukács, constrói personagens típicos, isto é, indivíduos bem definidos e demarcados em suas personalidades individuais inconfundíveis. (...) Esses personagens, além de sua ineliminável singularidade, concentram também certas tendências universais próprias do ser humano postas num determinado momento histórico. (...) Em Lukács (...), o típico expressa o caráter social dos personagens e as tendências do processo histórico em cada momento determinado, [bem como a] junção do singular com o universal. (FREDERICO, 1997, p. 50-1)

O típico, pois, deve ser compreendido como os traços gerais, duráveis e permanentes da realidade objetiva. A personagem típica é aquela que, da mesma forma, apresenta em sua individualidade os traços gerais, duráveis e permanentes do caráter objetivo humano.

O romance realista posterior, representado por Flaubert e Zola, é visto por Lukács como **romance naturalista**. Excessivamente marcado pela **descrição**, este romance pinta personagens e situações não-típicas, ou seja, como que despojadas e desgarradas de seu meio e contexto. As personagens, assim, são mostradas como naturezas-mortas, débeis e estanques, enquanto as ações e situações são apenas quadros estáticos e independentes entre si, revelando muito pouco da dinâmica inerente à sociedade, a qual é focalizada pelo autor naturalista como se ele fosse apenas um observador, e não elemento ativo.

Para que fiquem claros os aspectos até aqui discutidos da estética de Lukács, julgamos importante apontar alguns elementos que, segundo o autor (em *Narrar ou descrever?*), marcam as diferenças entre a narração e a descrição. Assim, a **narração** é marcada sobretudo:

- a) pela participação do narrador, que a partir da perspectiva escolhe os detalhes mais típicos e importantes da sociedade em que vive;
- b) pelo matiz épico, uma vez que o narrador realista satisfaz às exigências da verdadeira epopéia;
- c) pela pluralidade compositiva;
- d) além disso, a narração distingue e ordena as coisas e os fatos, ligando-os entre si e subordinando-os às ações humanas. A narração apresenta, pois, ações humanas em curso, e é marcada sobretudo pela dimensão temporal.

A **descrição**, de acordo com o mesmo ponto de vista lukacsiano, caracteriza-se principalmente:

a) pela observação distanciada, que nivela todas as coisas e não separa os pormenores importantes ou típicos. Com isto, a descrição procede à fetichização das coisas e à reificação do ser humano, mostrado não em seu poder transformador e revolucionário, mas como parte de naturezas-mortas;

b) pela ahistoricidade, pois a descrição contradiz o momento histórico e preocupa-se essencialmente com a dimensão espacial e estática da sociedade. Neste sentido, a descrição é inumana, revela ausência de concepção do mundo, é marcada pela monotonia compositiva e sacrifica as tensões romanescas, além de preocupar-se essencialmente com as imagens e apresentar quadros estáticos da sociedade, não articulados entre si;

c) finalmente, a descrição encobre a carência de significação épica ao preocupar-se sobretudo com o formalismo, a linguagem e a precisão técnica, dando mais importância à forma que ao conteúdo.

A descrição, portanto, preocupa-se com as coisas, as paisagens e os cenários, enquanto a narração valoriza o conteúdo humano, social e histórico das ações revolucionárias do homem.

A vanguarda

A vanguarda, que tanto marcará o romance moderno em seus aspectos expressivos e de conteúdo, é duramente criticada por Lukács, que a considera como herdeira do Naturalismo e do descritivismo, e não dos princípios que nortearam o Realismo e a narração.

Antes de considerarmos o repúdio do pensador húngaro à vanguarda, porém, apontaremos alguns aspectos do pensamento de José Ortega y Gasset e de Hugo Friedrich, que, por caminhos próprios, fazem coro com Adorno e Benjamin na tentativa de apreender a essência e o real significado da arte de vanguarda. O breve – mas denso – ensaio de Ortega y Gasset, *A desumanização da arte*, foi publicado em 1925 e revela-se como uma obra fundamental ao empreender a caracterização dos elementos da nova arte, conforme a compreende o autor:

Se se analisa o novo estilo encontrar-se-á nele certas tendências sumamente conexas entre si. Tende: 1º) à desumanização da arte; 2º) a evitar as formas vivas; 3º) a fazer com que a obra de arte não seja senão obra de arte; 4º) a considerar a arte como jogo, e nada mais; 5º) a uma essencial ironia; 6º) a eludir toda falsidade, e, portanto, a uma escrupulosa realização. Enfim, 7º) a arte, segundo os artistas jovens, é uma coisa sem transcendência alguma. (ORTEGA Y GASSET, 1999, p. 31)

Dentre os pontos essenciais apontados por Ortega y Gasset, frisamos a desumanização (ou desantropofornização; ou recusa à figurativização; ou tendência à abstração) que caracteriza a arte e a literatura vanguardistas, mais voltadas para os aspectos formais, lúdico-construtivos da linguagem, e menos preocupadas com os conteúdos humanos. Diríamos que a pintura (e também a escultura), ao acertar o passo com a lírica, recusou-se a ser apenas fotografia do real e terminou por acatar o conselho de Rimbaud, citado por Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*:

Temos de arrancar à pintura seu hábito antigo de copiar, para fazê-la soberana. Em vez de reproduzir os objetos, ela deve forçar excitações mediante as linhas, as cores e os contornos colhidos do mundo exterior, porém simplificados e dominados: uma **verdadeira magia**. (apud FRIEDRICH, 1991, p. 81 - grifo nosso)

Esta *verdadeira magia*, associada a um intenso trabalho racional de exploração da linguagem, marca um aspecto fundamental da modernidade. Outro ponto é a valorização da *fantasia* e da exploração dos conturbados mundos psíquicos do artista. Este, ao valorizar sobretudo a criação estética e uma concepção personalíssima da arte e da vida, evidencia a desrealização do mundo e, de forma ditatorial, impõe-nos sua *irrealidade sensível* – a expressão é de Friedrich – ao criar uma “super-realidade mediante contração, omissão, deslocação e recombinação” (FRIEDRICH, 1991, p. 80) dos elementos da realidade empírica. Tais procedimentos expressivos e compositivos, já evidentes em Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, serão largamente aproveitados pela vanguarda poética e pictórica do início do século.

Ortega y Gasset, ao confrontar a arte dos séculos 19 e 20, corrobora esse ponto de vista, conforme atesta a longa citação abaixo. Pareceu-nos conveniente reproduzi-la na íntegra porque, em primeiro lugar, o Realismo da arte do século XIX é visto pelo autor como um espelho, uma auto-afirmação da burguesia. Em segundo lugar, o caráter anti-estético desse Realismo se aguça ao ser contraposto à excessiva preocupação artística que marca a vanguarda, agora espelho estilizado de um mundo que, apesar de todo avanço científico e tecnológico, não pôde proporcionar equilíbrio e justiça sociais à maioria de seus habitantes. Assim se expressa Ortega y Gasset:

Não é tão evidente, como supõem os acadêmicos, que a obra de arte tenha de consistir, forçosamente, num núcleo humano que as musas penteiam e lustram. Isto é, por enquanto, reduzir a arte a mero cosmético. Já assinalei antes que a percepção da realidade vivida e a percepção da forma artística são, em princípio, incompatíveis por requererem uma acomodação diferente em nosso aparelho receptor. Uma arte que nos proponha essa dupla visão será uma arte vesga. O século XIX vesgueou sobremaneira; por isso seus produtos artísticos, longe de representarem um tipo normal de arte, são talvez a maior anomalia na história do gosto. Todas as grandes épocas da arte evitaram que a obra tenha no humano

seu centro de gravidade. E esse imperativo de exclusivo realismo que governou a sensibilidade da passada centúria significa precisamente uma monstruosidade sem paralelo na evolução estética. De onde resulta que **a nova inspiração, aparentemente tão extravagante, volta a tocar, pelo menos num ponto, o caminho real da arte.** Porque esse caminho se chama “vontade de estilo”. Pois bem: **estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização.** E vice-versa, não há outra maneira de desumanizar além de estilizar. O realismo, ao contrário, convidando o artista a seguir docilmente a forma das coisas, convida-o a não ter estilo. (ORTEGA Y GASSET, 1999, p. 46-47 - grifo nosso)

Claro está, pelo exposto acima, que Lukács jamais concordaria com esses pontos de vista, pois a vanguarda é, para ele, uma tendência que divide com o Naturalismo o gosto pela patologia e pela descrição. Dentre as outras características vanguardistas criticadas por Lukács, temos: a dissociação homem-mundo; a ahistoricidade; a representação de uma realidade estática; a mistificação de sentidos negativos como o cinismo, o niilismo, o desespero e a angústia; a falta de uma concepção de mundo; a atitude não-crítica e não-seletiva da realidade (daí o acúmulo de pormenores); o excessivo formalismo e o intenso experimentalismo. A vanguarda, no sentido lukacsiano, apesar de mascarada em variadas e contraditórias manifestações (Futurismo, Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo), não propõe a transformação humana e social, contentando-se em mostrar apenas a aparência das coisas em seu estado natural, fetichizando-as, e, ao mesmo tempo, reificando o ser humano ao apresentá-lo como apenas mais um quadro na extensa galeria de naturezas-mortas em que se transformou o decadente mundo burguês, acrítico, ahistórico e alienado.

Lukács confronta o romance burguês do século 19, crítico, com a produção burguesa do século 20, decadente, e não esta com a produção do Realismo socialista-marxista. Segundo o autor, isto se dá porque a literatura realista-socialista, apesar de algumas restrições que o crítico faz ao romance-reportagem, por exemplo, tem como visão crítica a perspectiva revolucionária do marxismo, enquanto a decadência burguesa não se apóia em perspectiva alguma. Neste sentido, o escritor Thomas Mann, considerado por Lukács como herdeiro do Realismo crítico do século 19, é um dos pouquíssimos autores modernos respeitados pelo crítico marxista, que aliás o confronta com Kafka em vários momentos, atribuindo vitória ao primeiro. Assim, a equação lukacsiana *Narrar ou descrever? Participar ou observar? Thomas Mann ou Kafka?*, ao condensar o pensamento do crítico, revela sua opção por uma literatura engajada, crítica, participativa, típica e narrativa, que tem em Thomas Mann um de seus representantes máximos no século 20.

Esta preferência de Lukács foi criticada por Adorno, que o acusa de erros de interpretação e de não-compreensão da obra de arte modernista. Adorno o acusa ainda de não se preocupar com os meios estilísticos de nenhum autor, nem mesmo

quando a ironia sutil se faz presente, como é o caso de Thomas Mann. Ao privilegiar o conteúdo, Lukács repudia a forma romanesca, não considerando seu natural desenvolvimento. Adorno, ao contrário, em *Lukács y el equívoco del Realismo*, acredita que “*sólo mediante la ‘técnica’ se actualiza en la poesia la intención del contenido, que Lukács atribuye al concepto de ‘perspectiva’*” (ADORNO, [19--], p.59).

Os pontos de vista desenvolvidos por Lukács, entretanto, sofreram larga repercussão, dentro e fora do mundo socialista. Celso Frederico aponta suas influências inclusive na Escola de Frankfurt (representada por Adorno e Benjamin) e num crítico como Lucien Goldmann, cuja tipologia do romance, voltada para a análise da tensão entre o herói romanesco e a sociedade de onde este emerge, foi aplicada por Alfredo Bosi na análise do romance brasileiro do século 20.

Dentre os críticos que mais polemizam com Lukács estão justamente Adorno e Benjamin, ambos empenhados na defesa da vanguarda e do romance moderno. O primeiro cunhou a expressão **indústria cultural**, e suas reflexões sobre o mundo moderno, a lírica, a sociedade e a música, bem como a defesa que empreende a favor de Kafka, Beckett ou Joyce (duramente atacados por Lukács) são fundamentais para a compreensão da modernidade e para a afirmação da arte que lhe é própria. Segundo Adorno, esta arte moderna “*no formula juicios, sino que es juicio en su totalidad*” ([19--], p. 73): a arte de vanguarda, assim, responde negativamente a uma realidade negativa, atomizada e em constante transformação, ou seja, o artista nega o mundo e, através da própria negação, questiona e provoca os valores do mundo, da vida, da arte e da própria modernidade, ansiando por mudanças efetivas.

Na crítica de Adorno, inclusive, evidencia-se a defesa do caráter específico da arte, cuja realidade é completamente diferente da realidade empírica². A arte não é uma cópia fiel desta realidade empírica, como pretende Lukács, mas uma manifestação do espírito concretizada em **imagens** (verbais, plásticas, sonoras), que perfaz um universo ontológico próprio e que acompanha a evolução da sociedade de onde emerge, razão pela qual o Realismo burguês crítico, correlato ao século 19, não pode repetir-se ou ser copiado pela vanguarda, pois outras são as condições históricas, sociais, políticas, culturais e econômicas que marcam a modernidade. Esta, conforme o pensamento de Adorno, é marcada sobretudo pelo desenvolvimento e incremento da indústria cultural, fato que – negativa e positivamente – continua a dar seus frutos nestes tempos de globalização, neocolonialismo e esfacelamento político e econômico – sobretudo da sociedade marxista, tão decantada por Lukács, como a única capaz de fazer reflorescer o romance épico do século 19.

² No texto *Engagement*, Adorno, além de proceder à análise do engajamento e da tendenciosidade em arte, a partir de pontos de vista defendidos por Sartre e Brecht, reafirma o caráter próprio da moderna arte de vanguarda e defende a autonomia da arte, implicitamente dirigindo-se a Lukács e à crítica que este faz a Kafka, Beckett e à vanguarda em geral.

Da mesma forma Benjamin, ao refletir sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte e sobre a perda da aura que esta sofre a partir de Baudelaire, muito contribuiu para a afirmação da arte de vanguarda. Aliás, estes conceitos benjaminianos casam-se perfeitamente com o conceito de Adorno sobre a indústria cultural e legitimam-se como fatos que marcam incisivamente não apenas a modernidade e a vanguarda do começo do século 20, mas também nossa própria contemporaneidade.

O pensamento de Benjamin abarca ainda a política, a história, o cinema, a fotografia, o teatro, a epopéia e o romance: como vimos, tornou-se clássica, no tocante a estas duas últimas modalidades literárias, a análise que o filósofo empreende da figura do narrador, perfeitamente engajado e partilhando da experiência comum na antiga epopéia, mas alheado e em crise permanente no romance moderno. O tema do narrador, retomado por Adorno, é um exemplo claro de que a intertextualidade pode gerar bons frutos também em crítica e filosofia, e não apenas no domínio do literário.

Por outro lado, Benjamin legitima a vanguarda e o romance moderno não apenas porque analisa com clareza o teatro épico de Brecht e o romance de Kafka, Döblin, Gide ou Proust, mas porque fundamenta, em seu texto *Alegoria e drama barroco*, a moderna vanguarda estética, ensaio esse duramente criticado por Lukács nas páginas finais de *A concepção do mundo subjacente à vanguarda literária*.

Com efeito, Lukács compreende claramente que o texto de Benjamin é dos primeiros a dar suporte teórico e filosófico ao vanguardismo, mas repudia-o justamente porque a alegoria moderna suprime o típico ao propor uma polissemia e uma transcendência que não cabem no romance realista. Segundo as palavras de Hermann Cohen, citado por Benjamin,

a ambigüidade, a polissemia, é o traço fundamental da alegoria; a alegoria e o Barroco se orgulham da riqueza de significações. A ambigüidade é a riqueza esbanjadora; a natureza, porém, segundo as velhas regras da metafísica, como também segundo as da mecânica, não deixa de ser amarrada à lei da economia. Por isso, a ambigüidade está, em toda a parte, em contradição com a pureza e unidade de significação. (apud BENJAMIN, 1986, p. 30)

Benjamin parte do Barroco, pois, para chegar à modernidade. Desconhecemos até que ponto as discussões contemporâneas sobre Barroco, Neobarroco ou Pós-Modernismo filiam-se ao pensamento do filósofo, mas é inegável que também neste aspecto seu pensamento continua bastante atual. Por outro lado, o autor reconhece que, tanto quanto a obra vanguardista, a arte barroca é aberta, sobrecarregada, polissêmica, alegórica. Umberto Eco e Haroldo de Campos, por caminhos próprios, também concebem a obra de arte como uma obra aberta, e isto vale sobretudo para a arte barroca e para a arte moderna.

Um outro ponto que interessa salientar no referido ensaio de Benjamin é a discussão encetada sobre a alegoria. Claro que esta não é exclusiva do Barroco ou da

modernidade; claro que as discussões sobre a alegoria não são pacificamente acordes. Benjamin, no entanto, a partir da análise do drama barroco, legitima o procedimento alegórico como inerente e característico da arte e do romance modernos: “a alegoria não é uma brincadeira técnica com imagens, mas uma forma de expressão, assim como a fala e a escrita” (BENJAMIN, 1986, p. 19).

Como no drama barroco, na obra de vanguarda cada personagem, cada imagem ou cada fragmento podem significar outras coisas quaisquer, numa relação sempre nova, *ad libitum*. Isto significa que a obra alegórica, polissêmica e transcendente ultrapassa a mera cópia da realidade empírica e desdobra-se continuamente em novos significados:

na ótica alegórica, o mundo profano sofre ao mesmo tempo uma elevação a um plano superior e uma desvalorização. A essa dialética religiosa do conteúdo corresponde, formalmente, a dialética entre convenção e expressão. Pois a alegoria é simultaneamente uma e outra, e ambas são contraditórias por natureza. (BENJAMIN, 1986, p. 29)

Além disso, para Benjamin, “a alegoria confessa localizar-se além da beleza” clássica e convencional, no reino mesmo das ruínas (caso do Barroco) e dos fragmentos (caso da vanguarda), e sua síntese resulta “da luta entre a intenção teológica e a artística” (BENJAMIN, 1986, p. 31).

Por último, “a alegoria é o único e imenso divertimento que se oferece ao temperamento melancólico” (BENJAMIN, 1986, p. 37), daí seu uso intensivo no Barroco e na modernidade. Saltando da alegoria barroca à moderna, conclui:

E hoje também não é nada menos que natural que, no primado da coisa sobre a pessoa, do fragmento sobre a totalidade, a alegoria, por isso mesmo, seja o pólo oposto do símbolo, enfrentando-o com poder igual. A personificação alegórica sempre esteve propícia a levar a um engano; sua intenção não era personificar as coisas, mas apenas torná-las mais imponentes, por meio de sua ornamentação como personagens. (BENJAMIN, 1986, p. 38)

José Guilherme Merquior assim esclarece o predomínio da figuração alegórica na arte e na literatura modernas:

Por alegoria entendemos, com Walter Benjamin, aquele figurar poético em que perdura um hiato entre a representação literária e a intenção significativa. Nesse hiato se aloja a polissemia fundamental do texto alegórico, que se recusa à identificação entre sujeito e objeto, marca distintiva da consciência do símbolo. Prefigurado pela lírica de Baudelaire – na qual o alegorismo barroco, ‘criatural’, se viu substituído pela **alegoria moderna, baseada no senso de desumanização da existência** – esse enigmatismo alegórico é, para Benjamin, a chave da ficção de Kafka e de todo surrealismo autêntico. (MERQUIOR, 1979, p. 86 - grifo nosso)

Diante do exposto, conclui-se que a vanguarda expressa alegoricamente um mundo em crise, fragmentado, caótico e instável, habitado por um sujeito também instável, sem valores permanentes aos quais se apegar, e bombardeado continuamente por radicais transformações. Se a epopéia é a expressão poética de um mundo uno, coeso, comunitário, harmônico – uma espécie de Idade de Ouro da humanidade –, o romance, em contrapartida, representa a perda da inocência e da ingenuidade humanas, pois desde o início de sua trajetória representa a crise permanente que assola o mundo e o homem modernos. A arte de vanguarda, evidentemente, muito mais que uma forma de arte decadente ou alienada, como acusa Lukács, é a expressão clara das mutantes condições materiais, sociais, culturais, políticas e econômicas do século 20.

O processo, de Franz Kafka

O romance *O processo*, de Franz Kafka, foi escrito provavelmente entre agosto de 1914 e janeiro de 1915 (nos primórdios da Primeira Guerra Mundial, portanto), conforme apontam os biógrafos do escritor. Publicado postumamente em 1925, por Max Brod (amigo e testamentário literário de Kafka), *O processo* veio a lume numa década marcada pela publicação de vários outros romances significativos da literatura moderna: *Ulisses* (1922), de James Joyce; *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade; *A montanha mágica* (1924), de Thomas Mann; *Os moedeiros falsos* (1926), de André Gide; *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin. Além destes, frisa-se o aparecimento de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, publicado em sete volumes entre 1913 e 1927, e a obra de Virginia Woolf, cujo romance *As ondas* apareceu em 1931.

A obra de Franz Kafka é composta de romances (além de *O processo*, o autor escreveu *O desaparecido* entre 1911 e 1913, e *O castelo* em 1922, sendo que ambos foram publicados postumamente, por Max Brod, em 1927 e 1926, respectivamente), novelas (como *A metamorfose*, publicada em 1915, e *Na colônia penal*, em 1919), coletâneas de contos (como *Contemplação*, aparecida em 1913, e *Um médico rural*, de 1919), cartas, diários e aforismos. A totalidade da obra de Kafka, sobre a qual tem sido produzida abundante literatura crítica, evidencia o escritor, ao lado dos citados acima, como um dos fundadores da modernidade literária.

Franz Kafka nasceu a 3 de julho de 1883, em Praga, Boêmia (hoje República Tcheca), então sob o domínio do Império Austro-Húngaro. Falecido em 3 de junho de 1924, no sanatório de Kierling, perto de Viena (Áustria), Kafka está enterrado no cemitério judaico de Praga.

O escritor, filho de pais judeus ricos e assimilados (seu pai era um notório comerciante, como o pai de Freud, também judeu, era dono de uma tecelagem na Moldávia), Kafka formou-se sob os auspícios da cultura alemã, à qual se mescla um aproveitamento parcial da rica tradição judaica e uma certa reticência à nacionalista tradição tcheca. O escritor,

formado em Direito em 1906, passou quase a vida toda em Praga, onde trabalhou como advogado no semi-estatal Instituto de Seguros contra Acidentes do Trabalho. Toda sua obra foi escrita em alemão, a língua oficial do Império Habsburgo, e cujo seco caráter de protocolo Kafka levou ao paroxismo justamente num momento em que seus colegas da Escola de Praga (Max Brod, Franz Werfel, Oskar Baum, Felix Weltsch) buscavam o floreio e o rebuscamento da expressão literária. Pelo exposto, frisa-se o permanente empréstimo cultural e linguístico em que Kafka viveu.

O trecho do romance *O processo*, em linhas gerais, gira em torno de Joseph K., alto funcionário de um banco que, ao acordar certa manhã, no dia em que completa 30 anos, é detido por um crime que não cometeu e que não sabe qual seja. A ignorância de Joseph K., aliás, é partilhada pelo narrador e pelo próprio leitor, pois em nenhum momento fica-se sabendo qual crime o rapaz cometeu – ou não cometeu –, de que forma, contra quem ou o quê. O desenrolar do processo, assim, arrasta-se de forma angustiante e tediosa pelo período de um ano, quando enfim Joseph K. é executado barbaramente, como se fosse um cão, no dia em que completa 31 anos de idade.

O processo, apesar de apresentar começo, meio e fim, como o romance clássico do século 19, é fragmentário e incompleto, pois vários de seus capítulos permaneceram inacabados. Além disso, há passagens riscadas por Kafka e alguns outros fragmentos de capítulos que não foram aproveitados no corpo do romance. Especula-se inclusive sobre a ordem dos capítulos atribuída por Max Brod quando da publicação do livro, em 1925: o primeiro capítulo de *O processo*, por exemplo, traz como marcação temporal a primavera; no sétimo, está-se em pleno inverno; o nono fala claramente em outono. Assim, se a narrativa compreende o espaço de um ano, questiona-se se os capítulos sétimo e nono não foram trocados por Brod, ingênua ou intencionalmente. Como o romance ainda não foi submetido a uma edição crítica rigorosa, como *O desaparecido* (em 1982) e *O castelo* (em 1983), especula-se até que ponto Brod seguiu – ou não – as indicações do manuscrito de Kafka.

Seja como for, *O processo* – como a totalidade da obra ficcional de Kafka – é um excelente exemplo de como o narrador moderno é distanciado da história que narra, não participando da vida e das atribulações de seu herói e sendo incapaz de responder às expectativas do leitor e do próprio Joseph K., uma vez que esse narrador, mesmo simpatizando com seu herói (ou anti-herói?), é tão ignorante quanto ele sobre o porquê e os motivos que levaram a personagem a ser detida, julgada e condenada por um crime que desconhece.

Ao contrário do narrador realista defendido por Lukács, que tudo explica e que busca justificativas para o comportamento e as ações de suas personagens, o narrador kafkiano permanece alheio, ironicamente distante do destino singular de seus heróis. Assim, tanto em *O processo* como em *A metamorfose*, por exemplo, o narrador

limita-se a narrar o destino trágico de suas personagens, não tecendo digressões ou considerações sobre as ações humanas, suas causas e conseqüências, ou sobre os problemas da existência, do mundo, da arte ou da política. Nesses dois textos, inclusive, a construção formal parece invertida, pois Kafka começa por um clímax (a detenção de Joseph K.; a metamorfose de Gregor Samsa em um inseto gigantesco) e acompanha suas personagens até o momento insignificante de suas mortes: Joseph K. é assassinado, por dois velhos atores, numa velha pedreira abandonada; Gregor Samsa morre solitário em seu quarto e, no dia seguinte, é jogado no lixo pela empregada. Neste sentido, conforme Benjamin, a morte deixa de ser o ápice de uma vida e transforma-se num acontecimento vulgar e corriqueiro, que não suscita mais a comoção da comunidade e tampouco promove a partilha do legado de experiências acumuladas.

Nas obras citadas, com efeito, são narrados – de forma irônica, perpassada de certo humor negro e um completo desconhecimento do outro e do meio – processos radicais de desumanização e reificação de sujeitos humanos, transformados em abjetos objetos e fetichizados em naturezas-mortas, como pretende Lukács. No entanto, não é pelo acúmulo de pormenores descritivos, ou por não obedecer à narração e ao Realismo crítico do século passado que a obra de Kafka revela tal sentido, mas porque se insere profundamente na modernidade, sendo a expressão clara e legítima de um mundo instável, fragmentado, caótico, inexplicável pela ciência, pela religião ou pela filosofia: a esse mundo em crise, pois, corresponde uma obra em crise, ambígua, fragmentada e aberta, que denuncia a fragilidade da existência humana e os riscos a que estão expostos nossa existência e o mundo em que vivemos.

Neste sentido, as interpretações da obra kafkiana desdobram-se alegoricamente, pois as mais contraditórias vertentes críticas têm procurado explicá-la. Com efeito, são estudados desde os aspectos formais dos romances de Kafka até seus significados psicanalíticos, filosóficos, políticos, ético-morais, etc. Um romance como *O processo*, por exemplo, já foi lido como libelo profético contra o nazismo e o totalitarismo. Orson Welles, na bela adaptação cinematográfica que fez do romance, em 1962, mostra no final do filme, no justo momento em que K. é executado, a explosão de uma bomba atômica. Segundo outra vertente, o Estado punitivo e poderoso, em *O processo*, ou a punição sem justificativa impingida a Samsa, em *A metamorfose*, revelam a presença opressora da figura paterna, ou ainda de Deus, os quais se revezam no castigo da culpa que é inerente aos filhos. De qualquer forma, as várias interpretações a que a obra de Kafka esteve (e está) sujeita, são indícios evidentes de sua configuração como uma obra aberta, polissêmica e alegórica, conforme evidencia Benjamin em seu citado ensaio sobre o drama barroco.

A obra de Kafka é vanguardista também em outros sentidos. Em primeiro lugar, diferentemente de seus contemporâneos Joyce, Virginia Woolf, Proust ou Oswald de Andrade, que subverteram a linguagem ou procuraram formas novas e radicais de expressão ao assimilar o fluxo de consciência, a paródia ou a poetização, Kafka vale-

se dos procedimentos do Realismo tradicional e subverte-os para conseguir um estranhamento único, angustiante. Discípulo de Flaubert, segundo a crítica, do mesmo Flaubert duramente criticado por Lukács como excessivamente descritivo e naturalista, Kafka alia a essa desconstrução dos pressupostos realistas tradicionais uma linguagem seca, enxuta e exata, extraída a cinzel do alemão protocolar do então Império Austro-Húngaro. As metáforas kafkianas, por outro lado, são tomadas ao pé da letra, e suas imagens desdobram-se numa perspectiva desconcertante e infinita, como o são as perspectivas da pintura surrealista. Como exemplo, em *O processo* os tribunais e os cartórios espalham-se pelos subúrbios da cidade como um câncer, dispendo seus tentáculos sob casas, cortiços e edifícios extremamente antifuncionais, anti-estéticos e desprovidos de toda pujança arquitetônica. Os juízes que julgam Joseph K., além disso, são totalmente inatingíveis e inacessíveis, e o rapaz perde-se cada vez mais em labirintos que o levam a lugar nenhum. Também em *O castelo*, apesar de ser esta a sua vontade, desde o início, o protagonista K. não consegue atingir o decadente castelo que domina a aldeia, e cujos amplos salões abrigam infinitos escritórios de controle. Em textos curtos como “Uma mensagem imperial” ou “Graco, o caçador”, a inacessibilidade do que quer que seja também é vedada aos atônitos anti-heróis kafkianos.

Em outro aspecto, Kafka é apontado como precursor tanto do Surrealismo de Breton, como do Teatro do Absurdo, conforme teorizado por Martin Esslin. Adorno, ao filiar a obra do escritor tcheco ao Expressionismo, lembra que seus romances são epopéias negativas, às avessas. Num outro sentido, se a literatura kafkiana pode ser compreendida como parábola ou como ilustração da doutrina judaica, conforme advoga Benjamin, esta se configura então como uma paródia à Bíblia e à tradição judaica, uma vez que, em obras como *O processo* ou *A metamorfose*, o que temos são parábolas invertidas, exemplos inventados que não mostram a nenhum fiel o caminho da salvação e do paraíso, mas tão-somente a perdição e o castigo a que estão sujeitos os seres humanos.

Em síntese, a obra kafkiana dialoga explícita e implicitamente com a vasta tradição literária e cultural da humanidade e tem influenciado várias gerações de escritores, o que, frisamos, evidencia a importância do autor como um dos pilares fundamentais da literatura do século 20.

Às apontadas contradições formais de *O processo*, e que o legitimam como obra representativa da vanguarda, há um outro ponto bastante interessante na perspectiva da atual análise da narrativa, ou seja, a inserção no romance do fragmento “Diante da lei”, publicado como peça autônoma em *Um médico rural*, em 1919, ainda em vida de Kafka. No corpo do romance, “Diante da lei” configura-se como uma metanarrativa, a qual oferece, através das longas digressões do capelão, um sentido mais amplo e mais profundo para a compreensão do romance. Esses vários caminhos oferecidos (ainda que excludentes e intransitáveis) para a interpretação da pequena parábola e do

próprio romance, podem, por conseguinte, ser trilhados para a interpretação e compreensão (alegóricas) de toda a obra kafkiana. Na citada adaptação cinematográfica de Welles, “Diante da lei” aparece, metanarrativamente, como um filme dentro do filme, e cuja projeção, para o condenado, tem por função expor-lhe as várias e contraditórias interpretações da palavra da lei.

Finalmente, às contradições formais de *O processo* equivalem suas várias contradições no plano do conteúdo: Joseph K. é detido mas continua livre, desenvolvendo suas atividades habituais; o advogado que defende o rapaz permanece prostrado na cama, adoentado; o acusado aceita a detenção e a defesa, mesmo sabendo que não cometeu crime algum; apesar de ter acesso às dependências físicas dos cartórios e repartições burocráticas do tribunal, este permanece inacessível a Joseph K., e configura-se como algo abstrato, invisível e infinito, povoado por juízes hierarquicamente distribuídos por escalões também infinitos; as várias personagens femininas envolvem-se sexualmente com Joseph K. e prometem ajudá-lo, mas parece evidente que qualquer ajuda externa é impossível. Aliás, o próprio acusado reconhece a impossibilidade de qualquer defesa, perpetrada por si ou por outrem, para livrá-lo da condenação absurda.

Este caráter contraditório e ambíguo, no plano formal e no plano do conteúdo, justifica *O processo* como um romance de vanguarda perfeitamente inserido em sua perspectiva histórica e estética, e cuja técnica nova, conforme já foi aventado, casa-se perfeitamente com a nova realidade oferecida ao escritor, realidade essa resultante das profundas transformações que marcam o advento da modernidade. Se Kafka, na totalidade de sua obra – e em *O processo*, em particular –, não oferece a mínima esperança ao ser humano, negando-lhe qualquer caminho de salvação e colocando-o como brinquedo de forças invisíveis, imutáveis e inescrupulosas, é porque realmente a coesão de um mundo uno, perfeito e fechado não existe mais. Com a morte da epopéia, foram decretadas também a morte do homem e a morte de Deus: o que vale uma vida humana? O que vale Deus? O que valem séculos de cultura e civilização?

Não longe de Praga, em Zurique, talvez durante os mesmos anos em que Kafka escrevia *O processo*, um grupo de jovens artistas, refugiados de guerra, pregou a morte da arte e a morte da civilização ocidentais, uma vez que nenhuma forma de arte, como nenhum requinte tecnológico, ou nenhum escrúpulo, ou nenhum Deus, foram capazes de evitar a barbárie da Primeira Guerra Mundial, como aliás a da Segunda e a de outras tantas guerras que assolam a humanidade neste momento.

Pela mesma época, num abrigo qualquer, a vertente negativa da vanguarda, representada pelo radicalismo de Marinetti e outros, estava provavelmente se regozijando com o saneamento e com o espetáculo bélico propiciados pela Guerra. Em outras palavras, não basta apenas cantar entusiasticamente os prodígios e máquinas e velocidades e aparências triunfais da civilização, como o nazi-fascismo também fez

depois, mas pensar a condição humana – e só a condição humana – no contexto geralmente excludente e alienante da civilização. Neste sentido, acreditamos que Franz Kafka, mesmo não oferecendo ao homem a mínima esperança, continua a ser o grande escritor desse século de barbáries.

À guisa de conclusão

Um romance é necessariamente uma cosmovisão, uma afirmação – ou uma negação – do mundo tal qual ele se apresenta ao romancista.

Um romance é um modo de conhecimento em vários graus, para quem o escreve e para quem o lê, uma vez que a abordagem do real, filtrada pela sensibilidade e pela experiência do escritor, encontra respaldo na sensibilidade e na experiência de mundo do leitor, fazendo-o travar contato com outros pontos de vista, outras **pessoas**, outras épocas, outras civilizações. Outrossim, a literatura, em suas relações com as outras artes e/ou com os outros sistemas da cultura, é forma específica de conhecimento não apenas pelos problemas específicos que suscita, mas também pela forma como veicula sentimentos, pensamentos e diferentes cosmovisões em diferentes épocas e contextos. Por outro lado, como frisam os já citados Massaud Moisés e Benedito Nunes, um dado romance, em sua universalidade abrangente, deve mesclar de modo novo e construtivo as visões de mundo épica, lírica e/ou dramática.

Um romance é fruto da observação e da participação de seu autor no seio da sociedade em que vive. É ainda a aceitação ou a negação, por parte do autor, desta mesma sociedade. Frisamos, uma vez mais, tanto a validade do romance realista do século 19, defendido por Lukács, quanto a validade do moderno romance de vanguarda, legitimado por Benjamin, Adorno e outros. Um romance, por mais ingênuo (veja-se o exemplo de *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo), ou por mais experimental que seja (vejam-se *Ulisses*, de James Joyce, ou *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade), carrega sempre a marca do momento e do meio onde foi gerado.

Um romance, se obedece a algumas regras (parafrazeando-se Maiakóvski, o romancista ideal é aquele que inventa – e reinventa sempre – as regras de composição romanesca), talvez seja a modalidade literária mais indefinida e inapreensível. Com efeito, um romance é escrito por um dado autor a partir de um certo foco narrativo, por um certo narrador (onisciente ou não, personagem ou não), o qual combina elementos tão díspares quanto personagens, enredo, ação, conflito, diálogos, descrição, narração, digressão, tempo, espaço, ambientação, etc. Entretanto, cada romance particular apresenta tais ingredientes de forma totalmente diferente e original, mas ainda assim o bom romance nunca deixa de reportar-se à tradição que o precedeu, negando-a ou reafirmando-a através da paródia e da intertextualidade.

Um romance, enfim, apropria-se continuamente de conceitos e conquistas da filosofia, das ciências e das outras artes, e traz em seu bojo as muitas contradições aparentemente insolúveis da complexa sociedade humana, agravadas muitas vezes pelos meios desumanos e excludentes do processo de produção, ou por problemas de ordem político-ideológica. Acreditamos que o romance moderno, ao invés de ser acrítico e decadente, como postulado por Lukács, revelou-se duplamente promissor, pois: a) sua crítica mordaz, ao mesmo tempo em que atinge o caos da vida urbana, social, econômica, política e cultural da modernidade, revela a perda da aura sofrida pelas coisas e pela arte; b) suas preocupações gerais de ordem estilística e de linguagem, inclusive com a inserção de poemas, gráficos, relatórios, colagens, técnicas cinematográficas e jornalísticas, jargões, coloquialismos e outros textos não-literários, ao invés de desaguar num esteticismo vazio, propiciaram – e têm propiciado, ressaltados os caminhos pessoais trilhados pelos escritores contemporâneos – a renovação estrutural do romance, quesito fundamental à sobrevivência e permanência desta modalidade literária.

PIRES, A. D. A process: brief comments about Kafka and modern novel. **Itinerários**, Araraquara, n. 21, p. 67-85, 2003.

- *ABSTRACT: This essay confronts the realistic novel of the 19th century with the vanguard novel, specifically The Process by Kafka. The intention is to demonstrate how the novel, a representation of the economic and political power of the bourgeoisie, transforms itself in a contesting form, revealing the dissolution and fragmentation of the modern world, permanently in crisis.*
- *KEYWORDS: Realism; Naturalism; Modernism; vanguard; novel.*

Referências

- ADORNO, T. W. Lukács y el equivoco edl realismo. In: _____. **Polémica sobre el realismo**. Buenos Aires: Tiempo Contemporaneo, [19—].
- ADORNO, T. W. Engagement: para um retrato de Thoman Mann. In: _____. **Notas de literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- BENJAMIN, W. Alegoria e drama barroco. In: _____. **Documentos de cultura; documentos de barbárie**. São Paulo: Cultrix, 1986.
- FREDERICO, C. **Lukács: um clássico do século XX**. São Paulo: Moderna, 1997.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- KAFKA, F. **O processo**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? Thomas Mann e a tragédia da arte moderna. In: _____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- LUKÁCS, G. A fisionomia intelectual dos personagens artísticos: o problema da perspectiva. In: _____. **Marxismo e teoria da literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LUKÁCS, G. A concepção do mundo subjacente à vanguarda literária: Franz Kafka ou Thomas Mann? In: _____. **Realismo crítico hoje**. Brasília: Coordenada, 1969.
- MERQUIOR, J. G. Os estilos históricos na literatura ocidental. In: PORTELLA, E. (Org.). **Teoria literária**. 3.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.p.40-92.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.51-74.
- ORTEGA Y GASSET, J. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 1999.

