

Arte e liberdade em Kafka

Jonathas Ramos de Castro¹

Resumo O presente artigo tem como objetivo desenvolver uma ideia de arte a partir da obra de Franz Kafka. Dialogando-a com o pensamento estético de Friedrich Nietzsche, busca posicioná-la no debate filosófico em torno da liberdade humana. Sugere, ao fim, uma interpretação do discurso do pintor, passagem contida no capítulo sétimo do romance *O Processo*.

Palavras-chave: Kafka; arte; Nietzsche; tragédia; liberdade.

Abstract This article examines Kafka's conception of art and the aesthetic thought of Friedrich Nietzsche: a philosophical debate on human freedom. At the end it suggests an interpretation of the discourse of the painter, contained in the seventh chapter of *The Trial*.

Keywords: Kafka; art; Nietzsche; tragedy; freedom.

1.

“A natureza é tudo que for o caso”²: providencial e harmônica para o estoico, força cega e implacável para o atomista; fonte suprema de sabedoria e virtude para o romântico, covil de taras mórbidas para o pessimista. O pensamento ocidental sobre a natureza oscila, como um pêndulo, entre ordem e desordem, apolíneo e dionisíaco, lógico e trágico. Certa tradição filosófica apõe à ordem, ao apolíneo, ao lógico um valor positivo – “desejável” – e à desordem, ao dionisíaco, ao trágico um valor negativo – “indesejável” (e, porque indesejável, “superável”).

Não espanta, pois, que, nestes tempos modernos, o trágico seja um discurso fora de moda. Terry Eagleton sugere uma explicação para esse desinteresse, que muito interessaria a Foucault:

Há uma profundidade ontológica e um alto rigor nesse gênero que tanto exaspera a sensibilidade pós-moderna com sua insuportável leveza do ser. Como uma aristocrata entre as formas de arte, seu tom é solene e portentoso demais para uma cultura cética, mais popular (...). Para certas feministas, a arte trágica é por demais enamorada do sacrifício, dos falsos heroísmos e de uma nobreza de espírito assaz chauvinista, uma espécie de versão erudita de histórias para garotos. Para a esquerda em geral, ela guarda uma desagradável aura de deuses, mitos e ritos de sangue, culpa metafísica e destino inexorável³.

Nietzsche, já em seu tempo, também se preocupava com o que chamou de “morte da tragédia”. Apologeta apaixonado do feio, do trágico, “de tudo quanto há de terrível, maligno, enigmático, aniquilador e fatídico no fundo da existência”⁴, critica o “otimista teórico”, que tem em Sócrates o seu filósofo e em Eurípedes o seu poeta: homem dito “sóbrio” e “consciente”⁵, “percebe no erro o mal em si mesmo”⁶ e se crê

¹ Estudante de Direito da Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo.

² Eduardo Giannetti, *Autoengano*, p. 28.

³ Terry Eagleton, *Doce Violência: A Ideia do Trágico*, p. 11.

⁴ Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, p. 15.

⁵ Nietzsche, *idem*, p. 80.

⁶ Nietzsche, *idem*, p. 92.

capaz de “corrigir a existência”⁷ com as armas apolíneas da “medida” e do “autoconhecimento”⁸, libertando a vida de todo o horror e todo o absurdo que a escraviza, conduzindo assim a humanidade à tranquila paz do desenvolvimento sustentável, de um Estado Democrático de Direito ou de uma Nova Jerusalém. Não apenas do mesmo fenômeno, Nietzsche e Eagleton se referem às mesmas pessoas.

Um “socratismo estético”, por conseguinte, exigirá da arte apenas e tão somente medida e autoconhecimento, ética, racionalidade. Munida das armas apolíneas, a arte mesma se transforma em flecha e arco para Apolo: tem-se então a concepção de que, ao lado da razão (e porque é razão), a arte pode “penetrar e até mesmo corrigir o Ser”⁹, concepção essa que irá fundamentar, em maior ou menor grau, desde um projeto iluminista de uma educação pela arte (v., por exemplo, Diderot) até uma proposta moderna de uma arte socialmente engajada, militante (Brecht).

Por esse viés, a arte, burguesa ou não, é sempre *humanista*: deve proporcionar certas virtudes – liberdade, conhecimento, moralidade – e combater certos vícios – servidão, ignorância, devassidão. Entende-se, pois, por que o gênero trágico tende a ser, nesse contexto, ou terminantemente rejeitado ou mal interpretado. Certa crítica literária chega inclusive a sustentar que os estados comumente designados trágicos – desespero, desequilíbrio, autodestruição – não podem ser senão a “tempestade” à qual necessariamente se seguirá a “calmaria”. A Dionísio segue-se Apolo. “Por conseguinte, a tragédia começa a parecer precisamente aquilo que eleva nosso espírito após uma falência ou um período de luto, uma solução revigorante que alivia nossos males”¹⁰. Se o *Requiem* de Alfred Schnittke ou o *Stabat Mater* de Krzysztof Penderecki são angustiantes, é apenas para alcançar um estado superior de alívio. Por trágico passa-se então a entender somente a descrição da vitória final do homem sobre o destino que o enverga como a um galho. Ruína completa, dor inescapável, sofrimento passivo – afinal, o homem morto – não constituem temas trágicos *par excellence*.

Natural que Nietzsche, criticando o “otimista teórico”, tenha se voltado também contra o socratismo estético. O drama trágico, em seu entender, não é humanista, não está comprometido com formas apolíneas, não deve combater vícios dionisíacos. Na verdade, tragédia, para Nietzsche, é vício dionisíaco *na e pela* forma apolínea: “o drama é a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos”¹¹, é “a representação do caos no cerne de uma ordem sociodiscursiva”¹². Afinal, não há calmaria a esperar: o homem morto é a grande descoberta do *conhecimento trágico*. Não, certamente, aquele homem morto pensado por T. R. Henn, “esplêndido em suas cinzas”¹³, o qual ainda poderia inspirar uma “solução revigorante” para os que ainda vivem; ao contrário, o conhecimento trágico revela as cinzas, dificilmente esplêndidas, de Auschwitz.

É interessante notar que, ao contrário do senso comum, se o homem morto é trágico porque absurdo, ele será tanto mais trágico quanto mais sentido fizer (e, poder-se-ia prosseguir, quanto mais sentido fizer, mais trágica será a condição do homem vivo). Auschwitz não foi surreal: foi absolutamente real. Não foi um ato gratuito: foi minuciosamente planejado, como se planeja uma lista de compras. Trágico, pois, não é

⁷ Nietzsche, *idem*, p. 82.

⁸ Nietzsche, *idem*, p. 37.

⁹ Eagleton, *Doce Violência...*, p. 46.

¹⁰ Eagleton, *idem*, p. 54.

¹¹ Nietzsche, *O Nascimento...*, p. 58.

¹² Eagleton, *idem*, p. 48.

¹³ Eagleton, *idem*, p. 58.

somente o que “não faz sentido”, o irracional, o absurdo, o inexplicável; é também (e, talvez, é ainda mais) o seu oposto. O trágico “faz sentido”, ou, em outras palavras, a “calmaria” é também um estado trágico, ao lado da “tempestade”. Bernard Shaw o demonstra com simplicidade: “há duas tragédias na vida: uma, a de não alcançarmos o que o nosso coração deseja; a outra, de alcançá-lo”¹⁴. Eagleton escreve, numa passagem que lembra os frankfurtianos:

Em *O coração das trevas*, Joseph Conrad retrata, de uma maneira que se tornou famosa, um navio do qual parte um absurdo tiroteio na direção das margens de um rio africano, como se o imperialismo fosse simplesmente alguma aberração grotesca ou teatro do absurdo, mais do que o negócio obstinado, sistemático e sordidamente explicável que é¹⁵.

Esse ponto geométrico onde confluem lógica e absurdo, onde o *logos* (apolíneo) se faz carne (dionisíaco) é a tragédia. Dessa conjunção estética deu-se à luz não o Cristo, mas o “gênio apolíneo-dionisíaco”¹⁶: Sófocles, Ésquilo, Schiller, Goethe, Wagner – e Franz Kafka.

2.

No ensaio intitulado *A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka*, que encerra sua obra *O Mito de Sísifo*, Albert Camus observa que “Kafka expressa a tragédia pelo cotidiano e o absurdo pelo lógico”¹⁷. Por seu lado, Günther Anders escreve que:

A fisionomia do mundo kafkiano parece deslucada [trocadilho entre *verrückt*, participio passado de *verrücken*, “deslocar”, e o adjetivo *verrückten*, que significa “louco”]. Mas Kafka deslucou a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo muito normal e, com isso, descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco seja considerado normal¹⁸.

Aparentemente, Camus e Anders apontam para a mesma direção: a tragédia *no* e *pelo* cotidiano, o absurdo *no* e *pelo* lógico, a loucura *na* e *pela* normalidade em Franz Kafka, um dos maiores “gênios apolíneo-dionisíacos” do século XX.

Como se sabe, Kafka não tem preocupações estilísticas, como um Joyce ou um Proust: sua linguagem é clara, seus ambientes são cotidianos, seu raciocínio é lógico, seus personagens são normais – mas isso não é tudo. Como Deleuze observa, na introdução a *Crítica e Clínica*, “é através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve”; deve-se, pois, “perfurar buracos” na linguagem para ver e ouvir ‘o que está escondido atrás’¹⁹.

O leitor de Kafka vê-se então induzido a ver e ouvir para além da clareza da linguagem, do cotidiano dos ambientes, do lógico do raciocínio e da normalidade dos personagens. Escondida atrás está a “verdadeira face do real” (Carone): a tragédia, o

¹⁴ Bernard Shaw, *Socialismo para milionários*, p. 118.

¹⁵ Eagleton, *Doce Violência...*, p. 59.

¹⁶ Nietzsche, *idem*, p. 39.

¹⁷ Albert Camus, *O Mito de Sísifo*, p. 148.

¹⁸ Günther Anders, *Kafka: pró & contra*, apud Modesto Carone, *Essencial Franz Kafka*, p. 13.

¹⁹ Gilles Deleuze, *Crítica e Clínica*, p. 9.

absurdo, a loucura. O pobre leitor kafkiano vê seu sorriso vazio e sem sentido (como o de Kammerer em *O Processo*), ouve seu riso sem pulmões (como o de Odradek, em *A Preocupação do Pai de Família*). Busca traduzir o que vê e ouve para algum núcleo de significado que possibilite um mínimo de familiaridade e reconhecimento, mas logo percebe que é inútil²⁰: tudo o que obtém com seu esforço é a estranha resposta de Odradek – “domicílio incerto” – e o conselho desconcertante do guarda (em *Desista!*) – “desista, desista”. Sua náusea se torna então completa.

Talvez se pudesse ver a náusea do leitor de Kafka como o êxtase do homem dionisíaco nietzschiano, que “conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir”²¹; que, como Hamlet, lançou “um olhar verdadeiro à essência das coisas”²², vindo agora e por toda parte “apenas o aspecto horroroso e absurdo do ser”.

Mas essa aproximação não parece exata. Pois o êxtase dionisíaco está relacionado a um recurso tipicamente nietzschiano que, em Kafka, está ausente: a redenção pela arte.

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo²³.

O êxtase dionisíaco se relaciona com a própria contemplação do “horrível” e do “absurdo” mediante a experiência estética (o “sublime” e o “cômico”). Bataille, em *L'Expérience Intérieure*, escrevia: “j’enseigne l’art de tourner l’angoisse en délice”²⁴. O raciocínio, em Nietzsche, é similar: o drama trágico transforma o “aspecto horroroso e absurdo do ser” em “salvação” e “cura”.

Ora, Nietzsche é um romântico (sobretudo, um romântico leitor de Schopenhauer). O argumento principal de *O Nascimento da Tragédia* reside precisamente aqui: para poder suportar a verdade dionisíaca, o conhecimento trágico do mundo, o grego criou o Olimpo, a ilusão apolínea, o sonho, a aparência, a arte. “Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida”²⁵. Vida, verdade e arte, em Nietzsche, estão intrinsecamente relacionados: a arte, não a moral, não a ciência, ensina a verdade e protege a vida; a arte, não a ciência, não a moral, é a verdadeira pedagogia e medicina. Na verdade, o conhecimento trágico irrompe ali onde ciência e moral tropeçam, naufragam, giram ao redor de si mesmas e acabam por morder a própria cauda²⁶. A verdade dionisíaca está ali onde a Razão e o Bem abandonam o homem que tão facilmente seduziram com suas Luzes: está na escuridão do túnel de Dürrenmatt – mas “os poetas, como os cegos, podem ver na escuridão” (Chico Buarque, *Choro Bandido*); está nos campos frios, destruídos por bombas e cheio de cadáveres de Bostogne – mas “onde tudo gela, Schmar incandesce” (Kafka, *Um Fratricídio*). Afinal, a tragédia nietzschiana, não apenas vício dionisíaco na e pela

²⁰ Modesto Carone, *idem*, p. 181.

²¹ Nietzsche, *O Nascimento...*, p. 33.

²² Nietzsche, *idem*, p. 53.

²³ Nietzsche, *O Nascimento...*, p. 53.

²⁴ Georges Bataille, *L'Expérience Intérieure*, p. 47: “eu ensino a arte de transformar a angústia em delícia”.

²⁵ Nietzsche, *idem*, p. 52.

²⁶ Nietzsche, *idem*, p. 93.

forma apolínea, não apenas absurdo no e pelo lógico, é sobretudo *afirmação na e pela derrota* – uma afirmação, é claro, em nada humanista.

Kafka não é um romântico. Não pode acompanhar Nietzsche no grande caminho da arte. Seu caminho, como escreveu em um aforismo, “passa por uma corda que não está esticada no alto [dir-se-ia: próximo do Olimpo...], mas logo acima do chão”: foi feita para fazer tropeçar, e não para curar. É um caminho, como na *Pequena Fábula*, cerrado entre duas paredes que convergem rapidamente uma para a outra, onde uma direção leva à morte na ratoeira e a outra, à morte no gato: longe de inspirar salvação, desencanta.

Pode-se dizer que a arte kafkiana só traduz o engano e o desespero de sua matéria-prima. Definitivamente, em nada lembra a “feiticeira da salvação e da cura” com a qual sonha Nietzsche. É, na verdade, o seu contrário: pois Kafka não queria que sua literatura *fizesse doer* “como um estilete fincado no corpo”²⁷? Longe de ser a arte-feiticeira de Nietzsche, portanto, a arte do escritor de Praga parece-se mais com o fantasma zombador de Schopenhauer; pois, no momento em que o homem, abandonado pela Razão e pelo Bem no túnel escuro de Dürrenmatt, ergue a mão para alcançá-la e, assim, finalmente, “ver na escuridão”, sua Luz se apaga, ela se desfaz no nada e deixa de cumprir tudo aquilo que prometeu²⁸.

Kafka profana a arte pedagógica e catártica de Nietzsche, transformando-a na máquina de tortura e extermínio de *Na Colônia Penal*. Não há espaço para êxtase aqui; há apenas agonia. Não há “afirmação na e pela derrota”; há *afirmação da derrota*. Basta do “viril Nietzsche” (Eagleton) e seus fantasmas: o mundo é beckettiano.

3.

Em Kafka, a arte se vê metamorfoseada num inseto monstruoso. Kafka não é um humanista: como o drama trágico nietzschiano, a arte-inseto é Dionísio *em e por* Apolo, tragédia *no e pelo* cotidiano, absurdo *no e pelo* lógico, loucura *na e pela* normalidade; mas, e nesse ponto se afasta de Nietzsche, não redime. Kafka não é um romântico: a arte kafkiana não educa, não cura, não liberta: apenas fere e mata. Essa concepção, tão anti-*Aufklärung*, tão anti-*Sturm und Drang*, é, talvez, o que faz de Kafka um autor tão moderno.

É interessante que, em *O Processo*, o desengano da liberdade, em sua forma mais explícita, apareça no discurso de um sacerdote e, principalmente, de um pintor, representantes das – em sentido amplo – artes liberais: aquelas disciplinas ditas adequadas para a formação de um homem livre, opostas (mais ou menos como a razão crítica se opõe à razão técnica nos frankfurtianos) às artes mecânicas, que, relacionadas a interesses estritamente técnicos, aprisionam o homem às suas necessidades cotidianas.

Mas – e nisso reside uma grande ironia de Kafka – o discurso do pintor e do sacerdote não liberta. Insistamos nesse ponto.

Joseph K., assombrado pelo processo que o esmaga, toma conhecimento de Titorelli, o pintor, através do industrial e resolve encontrar-se com ele em seu ateliê “à procura de um conselho” (p. 175). Este garante que pode livrá-lo (p. 183), oferecendo-lhe três alternativas à execução, à sua escolha: a “absolvição real”, a “absolvição aparente” e o “processo arrastado”.

²⁷ Modesto Carone, *idem*, p. 17.

²⁸ Arthur Schopenhauer, *A arte de ser feliz*, máxima 31, p. 74.

A absolvição real, diz Titorelli, é “naturalmente o melhor” (p. 186), pois corresponde à verdadeira liberdade, à libertação plena da acusação:

Numa absolvição real, os autos do processo devem ser totalmente arquivados, eles desaparecem por completo do procedimento judicial; não só a acusação, mas também o processo, e até a absolvição, são destruídos, tudo é destruído²⁹.

No entanto, nem o pintor nem, talvez, qualquer pessoa pode ter a mínima influência sobre essa medida (p. 186). Não se sabe sequer se ela é possível: “não sei de nenhuma absolvição real” (p. 187). Mais do que isso, não se sabe tampouco se ela algum dia foi possível: “essas absolvições – respondeu o pintor – devem, entretanto, ter existido. Só que é difícil comprová-lo”. Na verdade, a absolvição real só se conserva em lendas “sobre velhos casos judiciais”.

As únicas medidas alcançáveis são, pois, a absolvição aparente e o processo arrastado.

A absolvição aparente, explica o pintor, se obtém mediante a apresentação ao juiz da causa de um atestado da inocência (“apresento-a explicando que o senhor é inocente e dou a garantia de sua inocência”³⁰), escrito por Titorelli e assinado por um “número suficiente de juizes”. Dispondo desse documento, o juiz poderá absolver K. “despreocupadamente”, que então fica livre – mas “só aparentemente ou, melhor dizendo, temporariamente livre”. Pois a absolvição aparente não extingue a acusação, como faz a absolvição real, mas apenas suspende seus efeitos: “esta [a acusação] continua pairando sobre o senhor e, apenas chega a ordem de cima, pode entrar imediatamente em vigor”. A ordem – a detenção imediata – é puramente discricionária. Uma vez expedida, o processo começa de novo. Mas sempre há a possibilidade de se pleitear uma segunda absolvição aparente. Essa segunda absolvição, no entanto, também é discricionária:

– Mas com certeza essa segunda absolvição também não é definitiva – disse K. girando a cabeça num gesto de recusa.

– Naturalmente que não – disse o pintor. – À segunda absolvição se segue a terceira detenção, à terceira absolvição a quarta detenção e assim por diante. Isso já está contido no conceito de absolvição aparente³¹.

Enfim, o processo arrastado, que consiste, nas palavras de Titorelli, “em que o procedimento judicial é mantido de forma permanente no estágio inferior do processo”³². A libertação, aqui, também é aparente: “o processo não cessa, mas o acusado está quase tão assegurado contra uma condenação como se estivesse livre”.

Uma primeira interpretação dessa passagem tende a limitar-se às informações do texto. Existem, afinal, apenas três alternativas a K.: a execução; uma absolvição dita “real”, que garante uma liberdade verdadeira, mas impossível; e uma absolvição dita “aparente”, que garante uma liberdade possível, mas enganosa. Em suma, apenas uma liberdade enganosa é possível.

²⁹ Kafka, *O Processo*, p. 192.

³⁰ Kafka, *idem*, p. 191.

³¹ Kafka, *idem*, p. 194.

³² Kafka, *idem*, p. 195.

Certa interpretação extrairia daí um argumento para negar a liberdade possível como *verdadeira*. Por conseguinte, concluiria que K. não pode ser verdadeiramente livre: deverá escolher entre ser violentamente executado ou contentar-se com uma pseudoliberalidade. “*Qu’il agisse comme il lui plaît, de toute manière la partie est perdue*”³³. Ou a morte ou a servidão: de qualquer forma, nenhuma liberdade.

Essa interpretação, porém, é ingênua. É preciso observar que a liberdade enganosa, na medida em que é a única possível, é a única verdadeira. E se a liberdade verdadeira está associada ao engano, disso não decorre que ela não existe, mas, antes, que é o engano mesmo. O engano não é a negação da liberdade; é seu limite. Por conseguinte, K. pode ser verdadeiramente livre – na medida em que é enganado. A mentira é “ordem universal”³⁴: a liberdade de K. só é possível dentro da artificialidade e do engano, além dos quais há apenas morte. Quer dizer, basta do humanismo romântico das Luzes: ser livre é ser arrastado de detenções a absolvições, indefinidamente; é permanecer girando dentro do estreito círculo em que se está encerrado de modo artificial. Livre-arbítrio é, quando muito, e muito inutilmente, ser consciente da própria necessidade, compreender o próprio engano: é a irônica liberdade de conversar com os próprios grilhões. Ora, a liberdade é possível; se isso é verdade, o passo seguinte é ver quão pouco se ganha com isso.

Isso, é claro, em nada muda a sentença de Beauvoir: de qualquer maneira, para K., o jogo está perdido. Em *O Processo*, afinal, “o pernicioso continua pernicioso”³⁵.

Bibliografia

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes*, vol. V. Paris: Gallimard, 1973.

BEAUVOIR, Simone de. *Pour une morale de l’ambiguïté*. Lagny-sur-Marne: Gallimard, 1947.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

CARONE, Modesto. *Essencial Franz Kafka*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DÜRRENMATT, Friedrich. *Selected Writings*, vol. 2, Chicago: Chicago University Press, 2006.

EAGLETON, Terry. *Doce Violência: A Ideia do Trágico*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

GIANNETTI, Eduardo. *Autoengano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

³³ Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l’ambiguïté*, p. 15: “que ele aja da maneira como bem lhe parecer, de qualquer maneira o jogo está perdido”.

³⁴ Kafka, *O Processo*, p. 269.

³⁵ Eagleton, *Doce Violência...*, p. 73.

KAFKA, Franz. *O Processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
_____. *Um médico rural: pequenas narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de ser feliz*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SHAW, Bernard. *Socialismo para milionários*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2014.

Recebido para publicação em 01-09-14; aceito em 30-09-14