

porque em Manaus arranjava-se um vestido tão bom como no Pará". (p.249)

O vestido, analisado como signo do tecido literário, coloca-se na crítica de Machado sob os olhares atentos de um artesão. Preocupado com as diversas implicações relativas à construção textual, Machado busca exemplificar o impasse em que se encontrou a literatura da época, que via o texto como dentro e fora, centro e periferia. A construção do vestido/texto nacional, para Machado, seria um entrelaçar de fios que, sem comprometer a identidade particular de um povo, não desprezasse a noção mais globalizante de mundo e de perspectivas de construção de linguagem. Essa construção, muito mais que um perfil nacional, realiza-se além das fronteiras brasileiras. Sem, contudo, se ater aos ainda vigentes descaminhos do etnocentrismo visto como uma valorização da limitação própria do sentido ufanista ou nativista, Machado desloca o sentido das variadas possibilidades de entrecruzamento com outras literaturas, empenhando-se em fazer da crítica um modo substancial de contribuição ao processo de autoconhecimento do país.

ABSTRACT

Analysis of the ideas of the critic Machado de Assis concerning the problems created by the Brazilian intellectuals of the 19th century in relation to the nation's cultural development and growth.

KEY WORDS:

Machado de Assis, Literary Criticism, Nationhood, Identity.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Paulo Eduardo. Providências de um crítico literário no periferio do capitalismo. In: D'INCAO, Maria Angela, SCARAPTOLO, Elaisa Faria (Org.). *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1953, v. 29.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1953, v. 30.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Nacionalidade e Literatura: os caminhos da alteridade*. Florianópolis: Editora DAUFSC, 1992.
- BERND, Zilé. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. do Universidade UFRGS, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. V.2.
- GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

DER PROZESS E A ARTE - ANOTAÇÕES PARA UMA POÉTICA DE KAFKA

Manuel Antônio de Castro
UFRJ

RESUMO:

A leitura interpretativa que o presente estudo faz de O Processo afasta-se das interpretações tradicionais. Os fundamentos metafísicos que deram origem aos gêneros e aos estilos de época são insuficientes para apreenderem a especificidade da obra literária. Eles são substituídos pela própria obra, entendida como processo. Ler poeticamente a obra é fazer eclodir a sua poética. Para tanto, assinalam-se na obra de Kafka três grandes processos: a vida cotidiana, a vida jurídico-institucional, o manifestação do real. A unidade desses três processos é realizada por um quarto: o processo narrativo. A culpa de Joseph K. é lida como a morte que irrompe com a vida, mas da qual o personagem não quer tornar-se consciente. Todo o processo narrativo, do qual resulta O Processo, consiste nesta descoberta abissal e inexorável.

PALAVRAS-CHAVE:

Processo, culpa, morte

1 - Kafka e sua época

Franz Kafka nasceu em 1883 e morreu em 1924. O cientificismo do século XIX moldou os métodos de conhecimento das ciências do espírito e, por consequência, a maioria das correntes críticas, que desde então se desenvolveram e se prolongaram por todo este século. Essas correntes têm encontrado em Kafka

e sua obra sérios limites. A relação entre a vida e a obra, normalmente descartada, porque não é algo objetivo e passível de análise científica, torna-se uma necessidade quando se fala de Kafka. Não tanto, evidentemente, pelo aspecto biológico, mas pela sua inserção cultural e pela sua biografia intelectual, que impulsiona sua poética.

Kafka nasceu em Praga, então capital de uma província do Império dos Habsburgos. Judeu, fez parte de uma pequena comunidade de língua alemã. Conhecedor profundo da tradição judaica, sofreu também influência da religiosidade eslava. Entre os escritores que mais o influenciaram, destacam-se Kierkegaard, Pascal, Hebbel, Freud, Kleist e, sobretudo, Robert Walser, que se tornou precursor da literatura kafkiana. Outro fato não menos importante, estreitamente ligado à elaboração da sua obra, é que ordenou, em testamento, a seu grande amigo Max Brod, que queimasse todos os seus originais e que não reimprimisse os textos já publicados. Mais que uma esquisitice, mostra esse fato a estreita ligação de sua vida com sua obra, uma obra, na sua maior parte, feita de fragmentos.

Embora o início do século tenha sido pródigo em movimentos literários, Kafka produziu uma literatura que não se encaixa em nenhum deles, mesmo quando se quer aproximá-lo seja do surrealismo seja do expressionismo. No entanto sua obra é uma das mais lidas e imitadas. Diante de tal constatação, a relação entre a obra de arte e os estilos de época precisa ser reavaliada. Em grande parte, os historiadores da literatura partem de um conjunto de características, geralmente anunciadas em manifestos, de que as obras literárias passam a ser exemplos. Tais características, transformadas em enunciados didáticos, tornam-se o ponto de referência para o ensino da literatura, porque facilitam o processo pedagógico e mostram uma sucessão linear das obras, onde predomina a superação de umas pelas outras. Esses procedimentos, adequados para as obras menores, tornam-se inviáveis para as grandes obras. Passam então a ser exceções, quando devia ser o contrário. Arte não tem exceções. Kafka tornou-se um exemplo clássico.

2 - Kafka e a poética

Em vez de considerar Kafka uma exceção, é necessário enfrentar o problema e redefinir os critérios de elaboração das histórias das literaturas e também do seu ensino. Que adianta ao aluno conhecer mecanicamente as características das épocas, exemplificadas com obras menores, e desconhecer as grandes obras?

Por outro lado, as grandes obras não são estranhas à sua época. A relação é que é diferente. Sua grandeza consiste justamente na força de que são portadoras para configurarem épocas. É a partir delas que as épocas passam a ser percebidas como realizações culturais dinâmicas. É o caso da obra de Kafka. Ela nos deu a voz e a palavra com a qual nos descobrimos e interpretamos como seres participantes de uma época. E tão forte foi essa palavra que muitas das situações novas, em que, em nossa época, nos encontramos, passaram simplesmente a ser denominadas de situações kafkianas. Por isso, podemos deduzir que o ensino da literatura precisa ser urgentemente revisto e as grandes obras devem passar a ocupar o centro do ensino. É a leitura delas que deve levar à compreensão das épocas, que só assim estas podem reencontrar o seu elemento essencial do qual brotam, passando a ser percebidas como uma tensão contínua entre as obras e o sentido histórico e real que os seres humanos vivem, sendo tanto mais diferentes quanto é o vigor das obras que as originam e continuamente renovam.

3 - Poética e interpretação

A poética, em vez de buscar explicações causais nos movimentos aparentemente históricos, volta-se para a obra. Em geral, examinam-se na obra dois aspectos considerados padrões: o enredo e a temática. Por enredo entende-se a sucessão de ações, a trama, sendo o desfecho o ponto culminante. A obra será considerada tanto mais artística quanto maior for a tensão crescente a plenificar-se no desfecho. O que alimenta essa sucessão de ações e sua tensão constitui a temática. A originalidade estaria na conjugação criativa do enredo com a temática. Da concretização da conjugação criativa resultariam as diferentes formas.

A crítica tem como tarefa fazer o levantamento dos procedimentos formais para demonstrar a conjugação e a conjunção criativa. A história da arte resulta desse levantamento, ou seja, da sucessão de transformações formais, tendo como fundo a variação conjuntural das temáticas. Essa variação conjuntural não é examinada em si, mas decorre do exame e da análise das variações formais. Apontadas as variações formais, surgem, supõe-se, automaticamente, as variações temáticas. Estas, em si, não variam senão na proporção das modificações formais. Em última instância, são as modificações formais que constituem os critérios de análise e ordenação das obras literárias. A tais modificações formais se deu o nome de estilos. Na medida em que vão se sucedendo, formam as épocas. Esses procedimentos críticos, constituídos de princípios universais abstratos, tornam-se os paradigmas a partir dos quais se classificam e julgam as obras.

A obra de Kafka permanece estranha a tal universo crítico. E em vez de a crítica reavaliar-se a partir de tais obras, o que muitas vezes é demais para sua arrogância, prefere localizar à margem as obras mais significativas. Nesse procedimento, há uma atitude básica: em lugar de se abrir para o desconhecido que toda obra verdadeira de arte implica, prefere ser coerente e reduzir as obras de arte ao conhecido, horizonte de atuação da crítica.

Existe aí uma tensão permanente entre a ação do crítico e a ação da obra, resolvida em favor do crítico e sua ação. Isso se explica por uma homologia entre o conceito de ação do crítico e a concepção da obra como enredo ou sucessão progressiva de ações que se resolvem no desfecho. É tudo muito lógico. Mas nem toda ação é lógica. Se o fosse, todas as grandes obras nada mais seriam que uma série de excelentes e monótonos romances policiais.

A ação da obra tem um outro significado. Só refletindo no alcance desse outro significado é que poderemos alcançar a singularidade das obras de arte. A ação da obra consiste em produzir eventos, não em ser uma sucessão de eventos, e em pontuar o sentido e verdade do real. Os enredos das grandes obras de arte são extremamente simples e, na maioria das vezes, largamente conhecidos. É o caso de Édipo e sua história, de Romeu e Julieta, de Fausto, etc. É o caso da história de Joseph K. Por detrás das ações do enredo simples, há um conjunto de ações que transcendem seu encadeamento. São essas ações que nos desafiam a desvendar-lhe o sentido, são ações que ultrapassam o próprio alcance das ações dos personagens, ou seja, os personagens vão aos poucos se percebendo como personagens de um outro enredo, do qual eles não têm as rédeas, nem o autor, nem o leitor e, evidentemente, nem o crítico.

Nesse sentido, a obra como operadora de ações coloca-se no centro como dinâmica de possíveis sentidos. A obra será tanto mais artística quanto mais der origem a novos e contínuos significados. No centro da atividade crítica, estará uma tensão entre a obra e a interpretação. Mas não se pode, aí, entender a interpretação como uma atividade lógica, desenvolvida a partir de um conjunto de proposições que visam a enquadrar como exemplo a obra interpretada. A interpretação surge do mergulhar na própria obra, considerada como processo e ação, onde o agir não é o lógico, mas o consumir o que é. Nesse sentido, toda ação dos personagens é uma busca permanente daquilo que já desde sempre são. Édipo é o exemplo clássico. A interpretação do crítico consiste, nessa dimensão, no acompanhamento das ações dos personagens enquanto busca desse sentido abissal, e não da sucessão das suas ações como enredo e desfecho, como sucessão lógica e tensional. Nesse sentido, toda leitura do crítico bem

como de todo leitor é um ato de descida ao núcleo dinâmico de produção de sentido, uma vez que a obra, enquanto processo, abre as possibilidades de tais articulações. Obra, arte e sentidos estão aí estreitamente ligados. O seu inter-relacionamento se dá na narrativa e na sua interpretação.

Interpretação é a tradução, de origem latina, para a palavra de origem grega hermenêutica. Esta tem uma dupla articulação etimológica. De um lado está ligada ao deus grego Hermes, mensageiro entre os deuses e os homens. Dentre as diversas características que toda intermediação implica, está o que sempre se faz presente: mediar a verdade. Mas não o mediar de ligação de pólos opostos, mas o que ocorre como eclosão do que é. Por isso o mito diz que, surpreendido o deus em mentira pelo pai e pressionado por ele prometeu nunca mais mentir. Acrescentou, contudo, que diria sempre a verdade, porém, não toda a verdade. Assim, toda interpretação é sempre verdadeira, embora não seja nunca toda a verdade, o que está pressuposto pela própria dinâmica do que a obra é enquanto obra.

A obra enquanto obra é palavra. E esse é o segundo significado etimológico de hermenêutica. A raiz de Hermes, de onde se formou hermenêutica, vem do indo-europeu "que deu em latim *sermo*, *verbum*, ou, nas línguas latinas, *verbo*... Na ala germânica do indo-europeu, a palavra *wort*, *word*, é do mesmo radical, sendo o radical indo-europeu **wre* ou **wer*, de onde vem *wer*, *word*, *wre*, *wort*, *verbum*, *sermo* e, em grego, *herm*." ¹ Palavra não significa, aí, qualquer vocábulo gramaticalmente definido, mas a apreensão do que é, enquanto linguagem e sentido. O que é se destina no homem enquanto linguagem ou palavra. Linguagem ou palavra não são categorias, mas processos de eclosão e velamento do real. Interpretar é, portanto, o voltar-se para o real e o descer à articulação do real na palavra enquanto obra. A leitura crítica é, pois, um processo de abertura na qual eclode o processar-se do real na obra como interpretação. Leitura e obra são, nesse sentido, correlatas.

Poética significa ação, mas não ação referente aos personagens ou ao enredo, porém uma atitude dinâmica que se abre para as articulações possíveis do real, processadas pela obra. De maneira alguma tal atitude crítica pressupõe um conjunto de princípios que seriam exemplificados pela obra, mas uma atitude que se abre para o que a obra implicitamente constitui: a sua poética, o ser fazer (do grego *poiein*: *fazer*). A crítica poética é a tentativa de explicitar o que implicitamente, como dinâmica processual, se articula na própria obra, tendo como único pressuposto a convicção de que a obra, como a própria palavra o diz, é processo, processo ao qual comparecem as ações dos personagens como

1. LEÃO, 1995. p. 17.

indícios, no que se mostra, daquilo que se oculta.

O processo de desvelamento/ocultação do real é o que se compreende como consumir o que é. Nesse processo aparecem, tensionalmente, o compreender e o explicar. Compreender é o questionamento do homem pelo qual apreende que todo sentido lhe advém de uma abertura constitutiva pela qual só apreende o que compreende circularmente como pré-compreensão. Desse ponto de vista, todo ex-plicar é um processo circular pelo qual se traz para fora — com-preende — o que já desde sempre estava “dobrado” (*plicare*, do latim, dobrar), implícito. Mostrar o oculto, “plicado”, dobrado, não é trazer para a luz da lógica o que se oculta, mas re-conduzir a ação do homem para a essência do agir. Nisso consiste o circular virtuoso: manifestar no fim o que desde o início e desde sempre já se é. Mas não se é senão agindo. Nesse sentido, toda obra de arte é sempre articulação do real enquanto processo. Arte e articulação têm a mesma origem etimológica. Tentar explicitar os processos da arte em suas articulações é abrir-se para as poéticas (processos) das obras.

4 - Poética das obras

O trabalhar um texto isoladamente tem as suas vantagens e os seus perigos. Como fragmento, o texto presta-se, excelentemente, como instrumento didático, já a partir da decisão da escolha, já para a exemplificação e demonstração do método teórico (e, por extensão, à sua teoria subjacente). Mas, na relação texto/método, o que nos move? Evidentemente, num primeiro momento, a operacionalização do método. Mas pensemos no passo seguinte. De posse do método, o que fazer com ele? Continuar a usar os textos para exemplificá-lo e dessa maneira fazermos um claro e seguro trabalho didático? Isso é que é perigoso. Acabamos esquecendo o texto e nos contentando com o método. O texto virou pretexto. Para que tal não aconteça, é necessário que voltemos ao texto e nos lembremos de que ele faz parte de uma obra. A partir desse momento, nosso horizonte deixa de ser a explicação de texto (fragmento) e passa a ser a construção da obra: é o que denominamos *poética da obra*.

Como fazer a ligação da explicação de textos com a *poética da obra*? É um trabalho mais amplo e complexo. Eis apenas algumas observações sumárias. Quando saímos da fragmentação e passamos a examinar a obra, constatamos que o texto/obra é um sistema de palavras, de construções estilísticas, de procedimentos metafóricos, em que alguns sempre ocorrem, e de situações conjunturais básicas. Eles tornam-se os elementos-chave da obra,

portadores que são de uma força reguladora e organizadora que dá sentido a todo do texto. A explicação de textos deixa de ter um fim em si e passa a ser o caminho para a descoberta das recorrências e situações básicas. São elas que organizam o todo sintático, seja em campos semânticos, seja nas criações metafóricas, seja nas situações limites.

Desse primeiro momento, partimos para um segundo, que consiste em surpreender todas as articulações a partir dos elementos-chave. Trata-se, então, de compreender as articulações dos elementos-chave entre si e em constelações de juntas dinâmicas. É aí que se torna evidente a força de criação, pois constatamos que a obra é um sistema solidamente estabelecido, onde nada falta e nada é demais. Se nossa intenção é apreender a bem estruturada realização código-discursiva, a forte coesão estilístico-metafórica, as tensões mundivivenciais, teremos conseguido nosso intento. A ficção aparece como um mundo vivo, pulsando energia. Por isso não podemos deixar de perguntar: E daí? “O que nos quer dizer e fazer pensar?”² Para que toda essa realização formal? Será que o autor, na sua cotidiana e incessante luta com as palavras, tinha em mente só isso? Não devemos nos perguntar antes: O que ele, com isso, nos quer dizer e fazer pensar? Que verdade advém e acontece com a obra?

O terceiro momento para delineamento da *poética da obra* acontece quando os passos anteriores fazem eclodir em nós a compreensão do que o texto/obra não diz, mas quer dizer, em tudo que nos diz. Esse não-dizer querendo dizer torna-se a questão central da *poética* e com ela experimentamos o retraimento/escuta do que nos atrai em nossa leitura. Era a força da paixão da leitura. Presos a uma tensão que resulta do que não diz em tudo que diz, somos envolvidos e convocados a nos lançarmos na aventura do que somos nas conjunturas da nossa vida. A identificação da *poética da obra* com a decisão do nosso próprio pensamento remete-nos para a travessia de retraimento de um horizonte que cada vez mais nos atrai e arrasta.

A compreensão do texto — dos textos — da *poética da obra* faz da leitura poética uma viagem conjuntural do sentido de saber e não saber, de desejar e desdesejar, de viver e morrer, de ser e não ser.

5 - Os processos de O Processo

Como já assinalamos, a obra de Franz Kafka foge a qualquer enquadramento estilístico. Não que não se façam presente traços, seja do

2. LEÃO, 1988. p. 16.

expressionismo, seja do surrealismo. Apenas a obra os extrapola. Nem por isso os críticos desistem de enquadrá-lo: “Kafka veio do expressionismo. Sua primeira novela foi publicada naquela série do editor Kurt Wolff. Mas logo se afastou da moda literária do seu tempo. Superou-a, antecipando o estilo seco e sóbrio daquilo que será, já depois da sua morte, o estilo da ‘objetividade nova’”.³ Em que consistiu a superação não é dito. E depois substitui a sua caracterização por um novo estilo, que a obra inaugura. E, máximo da incoerência: passa a ser enquadrada pelo que ela mesma inaugurou.

Outro crítico já acentua a pluralidade de interpretações possíveis: “Obra multívoca, não se pode excluir nenhuma das múltiplas interpretações — sociológica, religiosa, histórica, existencialista, nem a da psicologia profunda, que se fixa nos conflitos entre filho e pai (*Carta ao Pai, O Veredicto*) e o sentimento de culpa daí decorrente. Entretanto é preciso tomar em conta que todo o movimento expressionista se dirige enfaticamente contra a autoridade paterna. Esta se lhe confunde com a odiada ordem monárquica da época”.⁴ Embora admita a pluralidade de interpretações, o crítico, porque não a lê poeticamente, acaba por tentar enquadrar a obra num modelo de oposição entre pai e filho, seja na ordem micro, seja na macro (família, sociedade). É sempre a tentativa de trazer de fora os critérios de atividade crítica, em vez de sondar a própria obra como processo implícito de constituição crítica. Porque a crítica não pode ser estranha à poética. Tem de ser lhe co-natural.

Aqui não há um simples deslocamento de atitudes. Enquanto numa há uma pluralidade de interpretações aleatórias, porque externas à obra (processo), noutra, a pluralidade de interpretações se dá porque a obra é por essência processo contínuo e plural de manifestação de possibilidades de interpretação. Essa riqueza de possibilidades tem como consequência a (a)ventura da interpretação, onde tal ato implica uma tomada de posição, daquele que interpreta, perante o real, porque, no caso, interpretar é interpretar-se. E interpretar-se é descer à essência do agir, ou seja, consumir o que é. Nesse processo de consumir o que é dá-se a progressiva libertação de quem interpreta como sua libertação real. Interpretar poeticamente é libertar-se.

Todo libertar-se é um processo pessoal intransferível, que não depende do que queremos ou não queremos, mas do que somos. O libertar-se não está relacionado com a interpretação que cada um faz, mas com o interpretar como atitude de abertura para com o que desde sempre já somos. Nessa perspectiva,

3. CARPEAUX, 1994. p. 289.

4. ROSENFELD, 1993. p. 143.

perguntar se há uma interpretação verdadeira é ainda não compreender que o libertar-se é um processo de eclosão e velamento, dentro do qual nos realizamos, e não uma adequação a um paradigma de princípios pelos quais algo é julgado como verdadeiro ou falso. A verdade ocorre e ocorre no decorrer do curso do próprio interpretar, como experiência de vida. É um processo de experienciamento, a que a própria obra não escapa, pois não concebemos a obra independente do seu processo de constituir-se. É o itinerário de Édipo, que se completa na tragédia *Édipo em Colona*. É o itinerário de Joseph K. No jogo interpretativo da vida, o intérprete não joga nem julga impunemente a obra: é um jogo de travessia de vida e de morte.

6 - A poética de *O Processo*

Quando começamos a ler o romance de Kafka, ficamos imediatamente sabendo que se trata de um processo jurídico. Mas causa logo estranheza um conjunto de acontecimentos que estão fora dos procedimentos legais. Daí surge, naturalmente, uma questão: de que processos trata *O Processo*?

A palavra processo, título do romance, pode ter diversas acepções. Podemos apontar, pelo menos, três: primeira, o processo enquanto desenvolvimento cotidiano da vida, consignada no romance pela marcação do início do processo, no dia do seu aniversário, e a sua morte exatamente um ano depois; segunda: o processo enquanto um conjunto de procedimentos legais, determinados e baseados em leis, leis que constituem um sistema legal e às quais os cidadãos devem obedecer, na medida em que elas asseguram direitos e prevêm deveres; terceira: o processo enquanto relação do homem com o real, enquanto sentido de vida, enquanto conjunto de ações do homem que podem entrar em sintonia ou dissintonia com o real.

Cada ação do homem é apenas o reflexo de uma ação maior e mais fundamental do real, de tal maneira que a ação do homem é apenas o eco de uma fala maior, de uma Lei a partir da qual agimos e para a qual convergem todas as nossas ações. Nesse sentido, cada ação do homem visa, basicamente e sempre, a um “procurar alcançar a Lei” (*Alle streben doch nach dem Gesetz...*)⁵ É importante aí o *alle*, pois independe de o homem querer ou não querer. É inerente a todo querer: é o que impulsiona o querer e, ao mesmo tempo, o que se quer, o que sempre se quer.

É em torno desses três níveis que se processa o romance. Há um quarto nível mais sutil e que por isso mesmo não se distingue dos outros, constituindo-

5. KAFKA, 1962. p. 157.

os como força de articulação: é o processo da arte. A palavra arte, tradução latina do grego *techné*, fala de um saber de articular e de ação de transformar. Quando tal saber pro-duz um *ob-jeto*, ele se consoma na sua utilidade. Quando tal saber pro-duz uma *obra*, ela não se apreende enquanto meio para atingir um fim, mas enquanto articulação de elementos que expressam o agir do real. Obra se origina do latim *operare*. Dessa palavra, por via erudita, formou-se *operar* (o que faz, por exemplo, um médico) e, por via popular, *obrar*, que é o próprio fazer. Na obra de arte, quem age é o real. E enquanto processa o homem como homem, no fluxo da vida, ou seja, na obra, o real se destina no homem como linguagem, como sentido. Por isso a arte não é algo ao lado do que o homem é, mas é enquanto o homem é. É nesse sentido que podemos dizer que há um quarto processo, mas que só se constitui no constituir-se dos demais.

Percebemos a nossa vida como um fluir contínuo de conjunturas, de acontecimentos. A sucessão, o processo dessas conjunturas, apreendidas e compreendidas como unidade dentro da mais caótica e abundante diversidade, nos mostra um aparente desenho cronológico-linear de nossa vida: era essa a percepção cotidiana rotineira de Joseph K. A marca da organização do fluir cotidiano-conjuntural é estabelecida pelas datas cronológicas do tempo: os aniversários. E é justamente no dia do aniversário de Joseph K. que irrompe um outro processo, o jurídico, que vai transfigurar todo o decorrer cotidiano.

Na realidade, pouco se fica sabendo do cotidiano do personagem principal. Desse modo, fica bem delimitado que o processo se inicia no dia dos seus anos e termina após um ano, quando é executado. No mais, tudo demonstra que é uma pessoa normal, sem doenças ou hábitos anormais, bem realizado, pois tem uma carreira firme no banco, onde trabalha, ocupando um cargo relativamente importante. Com vida econômica estável, pode se dar ao luxo de ter boas roupas. Não tem problema com as mulheres, embora não tenha família constituída, mas tem parentes que com ele se preocupam. Além dos conhecimentos técnicos, é conhecedor de arte. Enfim um cidadão comum e normal, respeitador das leis, cumpridor dos deveres e amante dos prazeres da vida, mas tocado pela questão da arte.

As rotinas do seu cotidiano serão profundamente abaladas quando eclode o segundo processo: o jurídico. Este, aparentemente, ocupa a maior parte do romance: é nele que se tematizam as ações dos homens. Esse processo medeia a passagem do estado de consciência inconseqüente e como que inocente do homem, enquanto vida cotidiana, enquanto vida vivida, para a vida refletida, para o processo do sentido da vida, do real, expresso no romance pela Lei, de

que a história do camponês ou homem da terra é a parábola, que aparecerá no penúltimo capítulo. Preso, no dia do seu aniversário, porque acusado de culpa, inicia-se o seu processo.

É a partir desse momento que a palavra processo cria a maior ambigüidade. Por dois motivos. Primeiro: embora se fale frequentemente de tribunal, juízes, guardas, inspetores, defesas, advogados etc., nada há que demonstre a presença do Estado e seu aparato jurídico, a não ser no último capítulo, quando o personagem é conduzido pelos carrascos para o lugar da execução. Surge, muito rapidamente, um policial, que ameaça abordar o prisioneiro e seus dois esbirros. Eles dão meia volta em direção a uma mulher, que parece ser uma das mulheres-personagens do início do romance, e o guarda desiste. Segundo: a vida, na medida em que se constitui socialmente, vai-se estruturando em espaços delimitados segundo as diferentes situações. Esses espaços diferem dos da vida cotidiana, porque representam uma instância de poder e de legitimidade, dentro dos quais os homens não agem como simples homens, mas como representantes desse mesmo poder. É assim com um palácio de governo, com uma igreja, com um tribunal. Em nenhum momento, um tal espaço comparece no romance, a não ser a catedral, no penúltimo capítulo. Mas esta é vista como lugar artístico. Só no aparente desencontro é que comparece como desvelamento do sagrado.

A partir dessa dupla constatação, podemos afirmar que o processo jurídico só é jurídico na terminologia que é continuamente citada, mas à qual não corresponde não só nenhum espaço, mas também nenhuma ação efetiva. Para reforçar esta leitura, podemos constatar que em todas as cenas importantes, onde se processam dados relativos ao processo em andamento, irrompem sempre cenas inusitadas da vida cotidiana, que dizem respeito ao espaço da vida pessoal. Citaria dois momentos importantes. Quando da primeira e única audiência: Joseph K. se defende perante o Juiz e as centenas de condenados. De repente, entra a mulher do inspetor. Abordada ali mesmo pelo estudante de direito, abraçam-se, beijam-se e se correspondem amorosamente. Todos se aproximam e olham. Joseph K. resolve retirar-se e acaba a cena.

Num outro capítulo, seu tio, preocupado, visita-o no banco, pois soubera que ele estava sendo processado. Leva-o a um advogado seu conhecido, muito experiente e com grande trânsito nos meios jurídicos. São recebidos pela empregada, Leni. Na casa já se encontrava, por acaso, um funcionário muito importante do tribunal e quando os quatro, advogado, tio, funcionário e Joseph K., vão iniciar a conversa, escuta-se algo quebrar na cozinha. É Joseph K. quem

vai ver o que acontece. Leni diz-lhe que quebrara de propósito um prato para que ele viesse. Começam a se acariciar e acabam fazendo amor na biblioteca do advogado. Na realidade, o que predomina é a vida do cotidiano, seja pessoal, seja profissional. E o processo jurídico teima em irromper nessa vida. Por determinados horas e instantes Joseph K. permite, mas depois se alheia, e o curso do tempo cotidiano-conjuntural volta a predominar.

Essa tensão e mistura no tempo ocorre também no espaço. O tribunal da audiência fica num sótão, num edifício muito pobre, cheio de moradores, sendo difícil a sua localização, porque nos arredores da cidade, lugar tradicional de moradias das pessoas mais pobres. Para completar essa mistura inusitada de espaço e tempo, é no domingo que tal audiência se realiza. Um outro exemplo significativo de tensão espacial ocorre no importante capítulo que fala sobre o pintor. Por indicação de Leni, Joseph K. procura auxílio com o pintor Titorelli. Este tem seu *atelier* num sótão quente e sem ventilação. Assediado por moças que servem ao pintor e aos juízes do tribunal, é obrigado a sair por uma outra porta, diferente daquela pela qual entrou. Tem de passar por cima, literalmente, da cama. E então a surpresa: ela dá acesso direto aos corredores do tribunal.

Essa estranha simbiose de espaços possibilita interpretar o processo jurídico como algo fundamentalmente simbólico. É um processo com aparência jurídica, que irrompe no cotidiano da vida. A palavra aparência pode tornar-se problemática, pois há realmente um processo. A aparência diz respeito a uma situação jurídica entendida nos seus aspectos formais, determinados pelas leis que regulam as relações humanas nos seus aspectos estritamente sociais. Na realidade, o que está em causa é a ambigüidade constitutiva dos conceitos de lei. O que é a lei?

Tanto não se trata de um processo jurídico formal que nunca há uma discussão com nenhum personagem (embora sejam nomeados) detentor de legitimidade jurídica. Pode-se argumentar que eles não discutem, aplicam as leis. Isso não é bem assim: em toda lei há sempre uma hermenêutica. A própria lei já é uma hermenêutica de relações. No fundo, todo processo narrativo se constitui na medida em que se explicitam as diferentes interpretações. Por isso podemos observar que tais interpretações não partem já de leis promulgadas, a respeito das quais se poderia ter dúvidas, mas do surgimento e desdobramento do processo, bem como do seu final. Nesse sentido, em relação a K. — e é o único que interessa — não há processo formal. Tanto isso é verdade que, em determinado momento, abre mão do advogado e ele mesmo quer relatar a sua vida como defesa da acusação que lhe é feita. Essa parte mostra bem que a acusação não é fundada em leis do estado, mas surgiu, eclodiu em seu cotidiano.

Por isso ninguém sabe, nem ele, de que é acusado. Isso mostra que o processo jurídico diz respeito às leis da vida cotidiana, conjuntural.

Se há leis que regulam a vida social dos indivíduos, estas não existem porque em determinado momento passaram a ser escritas. As leis escritas da convivência social pressupõem leis não escritas como simples possibilidade de convivência, ou seja, viver é viver com leis. A vida com lei pressupõe a causa da lei. É inerente a toda lei uma sanção (de *sanctus*: santo). Se há sanção, é porque há culpa. Nessa dimensão, o que é a culpa? Só podemos pensar em culpa a partir da causa. Parece, em última instância, que tudo surge a partir da causa. O que é a causa? Aqui chegamos ao nó da questão. É aqui que se localiza o esforço maior de interpretação, não do crítico/leitor, mas da narrativa. Para entendermos o próprio processo da narrativa, que nada mais é do que o desdobramento dessa questão e sua interpretação, temos que colocar algumas questões daí decorrentes, que subjazem (essência) ao capítulo do pintor-pseudo-artista.

6 - Poética e arte

Como se relacionam causa e culpa? A palavra *relacionam* é importante, porque o agir se localiza no homem e em outra instância. Desta duplicidade de agir, à qual corresponde uma responsabilidade, é que surge a possibilidade de causa e efeito, ou causa e culpa. Onde se localiza essa causa? No homem ou no real? No capítulo do pintor, um pseudo-artista, faz-se a discussão da causa/culpa no homem. Esse limite do agir ao nível do homem é que faz do pintor um pseudo-artista. Ele não consegue ver o alcance da lei para além dos homens, embora veja também, e bem, que há algo que ultrapassa tal instância. O pseudo-artista processa o real ao nível do homem e não ao nível do real, por isso não conseguirá nunca sair do horizonte do repetível. Ele só entende a lei como recorrência de um comportamento — daí os quadros repetidos — e não como instância mais fundamental a partir da qual o homem pode se medir e dimensionar. O pintor é um artista apenas na medida em que se aproxima da questão no horizonte da ação humana, no horizonte dos jogos sociais, daí a estreita relação do seu agir, como pintor — o seu processo —, às tradições e ao nível de poder decorrente dos que detêm o poder da ação do homem, no caso, os juízes. Estes representam o que representa o poder do âmbito dos homens.

O poder do pintor Titorelli é emblematicamente duplo: de um lado, provém da influência que tem sobre os juízes. Nessa perspectiva, seu poder é, de alguma maneira, uma extensão do poder dos juízes — e é a esse poder que K. recorre; de outro, como pintor, é detentor de um outro poder, inerente à sua

profissão, o poder que transcende o mero poder humano.

Na arte há um outro poder, normalmente relacionado com o poder que transcende as ações meramente humanas e manifestado nas obras que transcendem o poder do real em destruir (desaparecimento) o que é constituído (aparecimento) por esse mesmo real: o emblema são os retratos dos juízes. O quadro como tal é uma obra. O que se opera nos quadros do artista?

No caso de Titorelli, há dois tipos de quadros, de obras. Os retratos dos juízes. Estes, ele aprendeu a fazer com o pai. O pai já estivera também a serviço dos juízes. De um lado, temos essa atividade artística como produtora de quadros, de outro, temos que nos perguntar o porquê de os juízes quererem ser retratados. Há, aqui, o querer dos juízes e não o querer do artista e muito menos o querer da arte. Os juízes querem os retratos feitos pelos artistas, porque neles procuram um poder que é maior que o deles: o poder da arte que existe no artista. Tal nível não é atingido porque eles — juízes e pintor — se referenciam mutuamente, sem romperem o alcance do ciclo das ações dos homens. O pintor busca os juízes porque de alguma maneira acaba por fruir — por proximidade — do poder que é inerente aos juízes. E é por este motivo que K. o procura. Por outro lado, os juízes procuram o artista porque ele é portador de um poder que lhe advém da arte e do qual os juízes querem fruir, na medida em que o artista pinta os seus retratados. No retrato a pessoa se vê como é, naquilo que é e naquilo que não é: como é, enquanto é aquilo que é, aquela imagem; como não é, porquanto, como imagem artística, é imagem de algo que está para além do que simplesmente se é, ou seja, acaba por participar do poder da arte.

A vida entra numa outra instância, de que o artista é o representante. O artista está consciente de que seu poder não lhe advém do poder dos juízes, embora ele também esteja consciente do poder que lhe advém de tal relação. Seu poder vem do fato de ser pintor e não simplesmente pintor de retratos de juízes. Como pintor, diz o narrador, pinta também charneças. É destas que sobrevive. E as oferece a K. Este as compra, não porque sejam obras de arte. Muito pelo contrário. São cópias em série da mesma paisagem: uma charneca. Um artista que se repete, produzindo meras duplicatas, não pode ser um artista. O capítulo termina com algo complexo. Ao sair do quarto pela porta inusitada, encontra-se exatamente nos corredores do tribunal. De onde se pode constatar que o tribunal e tudo o que ele implica são uma outra faceta do mesmo espaço em que vivemos, ou seja, da vida cotidiana e do processo que todo cotidiano já implica. Por isso mesmo, as moças que estão na escada de acesso ao espaço de atividade do artista, essas mesmas se encontram nos corredores do tribunal, servindo ao pintor e aos juízes.

As mulheres ocupam um lugar todo especial nesse romance. Creio que elas podem ser melhor compreendidas quando as interpretamos em relação aos três processos. Para tal, teria de ser feita uma leitura especial, de forma a levantar o seu nível de interferência nas instâncias dos quatro processos. De qualquer maneira, Leni é a mais importante, uma vez que se faz presente nos principais momentos dos processos. Elas não são personagens principais, na medida em que não são personagens decisivas em nenhuma instância dos processos por que passa K. No entanto elas passam a personagens importantíssimos, quando as consideramos do ponto de vista do quarto processo: o artístico. Toda interpretação é sempre uma mediação. Assim sendo, elas, e sobretudo Leni, aparecem sempre como mediadoras. É uma mediação mais implícita que explícita. Há também uma diferença fundamental entre a mediação de K. e, por exemplo, a de Leni. Esta comparece sempre nos principais momentos, mas em nenhuma passagem ela manifesta qualquer culpa. Transita acima, seja da vida cotidiana, seja da vida “jurídica”. Esse pairar acima não significa uma alienação, mas uma vivência de integração que é maior do que a soma das partes. De qualquer maneira, seria necessário percorrer todo o romance, lendo-o a partir das atuações das mulheres, sobretudo de Leni. Aparentemente, ela não interfere no terceiro processo, quando K. vai para a catedral e lá se encena a relação do homem com a Lei. Lá ela não se faz presente, mas antes de K. ir para a catedral é Leni quem telefona para K., dando a impressão de que tudo conhece.

Os três processos e sua narração (quarto) nada mais são do que o processo da vida nas suas instâncias fundamentais, instâncias de interpretação da narração/sentido da vida. Nos primeiros capítulos, temos a irrupção da consciência na vida cotidiana, da situação limite que implica toda conjuntura. Na realidade, é a eclosão da morte. Nesse sentido, a culpa nada mais é do que a tensão entre a lei da vida e a lei da morte. A vida como processo, de repente, se inicia como processo de morte. Ao ocorrer esta, a vida pergunta naturalmente o porquê. A procura do porquê se constitui como narrativa. Dessa perspectiva, não há narrativa antes do processo do porquê. Mas a narrativa não é uma narrativa ao lado do porquê, diferente do porquê, isto é, não há o porquê e uma procura do porquê, como não há o porquê, a procura do porquê e a narrativa de ambos. A fonte das três é a morte. À medida que a narrativa avança, avança igualmente a morte. E tanto mais avança a morte, quanto mais se vão anulando o porquê e a culpa. Esta anulação se dá na medida em que avança o narrar como narrativa. De tal maneira que, no final, só encontra seu sentido no narrar: pois é nela que eclode com plenitude a morte e a vida. A vida como narrativa da morte e a morte como narrativa da vida.

É nesse sentido que se diz que a arte é a mediação interpretativa da vida e da morte. Por mediação interpretativa não queremos dizer algo que interliga duas outras realidades. Uma pura mediação é que seria um terceiro elemento que liga dois outros que se intercomunicam, na medida em que há a mediação. Aqui não se trata de comunicação, um canal pelo qual alguém comunica algo a outra pessoa, um emissor a um receptor. Por isso acrescentamos a palavra interpretativa. A ação interpretativa manifesta, na vida, a morte. Esta só aparece na medida e na proporção em que se faz narrativa, ou seja, toda narrativa já é interpretação da vida enquanto vida como morte. A vida, na medida em que se faz vida narrada, torna-se morte interpretada. E a morte, na medida em que se faz morte narrada, torna-se vida interpretada. De tal maneira que a vida, a morte e a interpretação perfazem um e mesmo processo, uma e mesma travessia. E a narrativa aparece como o narrar de vida e morte, em que a narrativa não é sujeito, mas objeto da vida e da morte, como processo.

O pintor já sabe o que levou K. a procurá-lo. Por que o pintor já sabe? Essa pergunta pergunta pelo vigor do narrar. É que tanto K. como o pintor são personagens do narrador. Mas não podemos dizer que o narrador seja personagem de um outro narrador, que poderíamos identificar com o autor. Na lógica da causa e da consequência, nada permite parar, de repente, em algum último narrador ou autor. Só podemos fugir desse círculo vicioso metafísico admitindo o pulo pelo qual nos vemos já desde sempre como narradores do narrar, como agentes do agir, como viventes do viver, como morrentes do morrer. Isso fica mais evidente no capítulo da Catedral, como veremos.

Como pintor, Titorelli já sabe o que levou K. a procurá-lo. Ele, como artista, já se abre sempre para o poder do real no qual toda a questão da arte se coloca. Mas como não se realiza como artista, embora tenha o nome, porque suas obras não o realizam como artista, como já foi explicado, Titorelli não coloca a questão essencial: a questão da Lei. Ele se movimenta apenas no nível do agir humano e, por isso mesmo, só pode perguntar o que é inerente a tal agir: o da culpa. Assim sendo, há uma recorrência progressiva da pergunta básica ao nível de Titorelli: pergunta a K., reiteradamente, se é culpado. Em todos os momentos K. responde que é inocente. Não ultrapassando o nível dos homens, pois, na concepção de K., o pintor não consegue ultrapassar esse limite, ficam discutindo a resposta, sem se deterem na questão. Por isso uma resposta incompleta, porque não desce à tensão vida/morte e fica apenas nos níveis da vida.

A resposta atinge três níveis, sendo um inatingível e os outros dois apenas modos de adiar o encontro com a questão essencial. As respostas e seus

comentários dizem respeito, apenas, a manifestações da vida. Não atingem a questão da morte e, por isso mesmo, não progridem. O processo não avança. Mas K., assoberbado, pressionado pela conjuntura da vida, como anúncio da morte — de que o ambiente abafado é o sinal —, resolve sair rápido. A venda dos quadros do pseudo-artista se dá então. Essa venda e os próprios quadros revelam uma mediação do que ele faz ao nível do simples viver humano e não do real. Manifesto o limite do artista, de Titorelli — que se dá apenas a nível de influência dos juizes, enquanto estes dizem respeito à vida/morte —, K. sai apressado, acossado cada vez mais pela culpa/morte.

7- A poética de *O Processo* e o sagrado

Como temos acentuado, os espaços, no romance, têm um lugar essencial e sua interpretação poética se harmoniza com o todo. Ocupa, porém, um lugar especial o capítulo IX — *Im Dom (Na catedral)*. Se bem observarmos, é o único lugar no romance onde não há mistura de instâncias. É que a catedral já indica um espaço religioso, um espaço que se distingue, na paisagem do real, por estar reservado para o serviço religioso. É um lugar essencialmente de mediação, pois é nele que a culpa acha o seu sentido e é, finalmente, nele que se dá o encontro do homem com o seu sentido mais profundo: o sentido da vida e da morte. Se a catedral é lugar da mediação, o seu agente é o padre.

A Itália tem um certo sentido simbólico, por dois aspectos históricos. Primeiro, foi o centro e o lugar de origem do Império Romano, cuja característica fundamental é o sentido da Lei. O maior legado cultural que os romanos deixaram foi o seu sistema jurídico. Segundo, é o centro do Cristianismo, símbolo, portanto, de uma realidade transcendente. Assim sendo, esse fato remete para dois outros aspectos. De um lado, o Cristianismo é uma continuação do Judaísmo, religião histórica que gira em torno da Lei, expressa nos livros sagrados, onde se configura e estabelece a aliança, o pacto entre Deus e os homens. De outro, o Cristianismo se torna o lugar de junção das duas leis: a dos homens, sistema cultural romano, e a de Deus, sistema cultural judaico. A Igreja romana sempre foi vista, sobretudo pela igreja alemã, como um poder em que predomina mais a organização jurídica da fé do que propriamente o seu sentido religioso e sagrado. Essas considerações parecerão despropositadas, a propósito do romance de Kafka, ao ir tão longe, pelo fato simples de que, no romance, Joseph K. é levado à catedral, porque o gerente do banco lhe pediu para acompanhar um importante cliente italiano.

A nacionalidade do visitante não poderia ser um simples detalhe? Cremos que não. A escolha mostra não ser aleatória. Podemos constatar isso por uma passagem central do capítulo. O italiano não aparece na hora combinada e, depois de uma hora de espera, Joseph K. está prestes a ir-se embora, quando aparece o padre, que o chama, estando já próximo da porta, gritando o seu nome. K. atende e aproxima-se: “És um homem acusado”, disse o padre num tom de voz muito baixo. “Sim, sou”, respondeu K., “fui informado disso.” “Então és o homem que procuro”, disse o padre. “Sou o capelão da prisão.” “Sem dúvida”, respondeu K. “Mandei-te vir aqui”, continuou o padre, “para ter contigo uma conversa.” “Não sabia de nada”, voltou K. “Vim aqui para mostrar a catedral a um italiano.” “Isso está fora de questão”, disse o padre.⁶

Depois da mútua identificação, Joseph K. fica perplexo ao ouvir o padre dizer que o mandara vir ali. Por essa passagem, podemos notar que as ações de Joseph K. se dão em dois níveis: aquelas comandadas pela sua consciência e pela sua vontade. Por isso responde que não sabia de nada e que, conscientemente, viera para mostrar a catedral a um italiano. Essas ações escondem uma outra ordem mais profunda, de que o padre é o representante. Por isso, pode lhe dizer que ordenara que ele fosse à catedral. A palavra é forte, pois o verbo é mandar.

Quem manda é portador de um poder. A resposta de Joseph K. é também importante. Mostra o seu nível de relação com as camadas mais profundas do real. Ele simplesmente responde: “Não sabia de nada.” A resposta do padre é curta e direta: “Isso está fora de questão.” Custa a K. reconhecer a nova ordem, a verdadeira questão. Embora cada vez esteja mais envolvido e enredado no processo, é com dificuldade que se abre para o que está ocorrendo com ele. Na realidade, ele passa por uma grande transformação, que não quer aceitar. É o núcleo de resistência da vida perante a morte que se aproxima cotidianamente. A resistência é comentada freqüentemente e demonstrada pelas surpresas perante as novas e contínuas conjunturas. Como está cada vez mais próximo do núcleo da questão, essa tensão entre uma aparente ordem conjuntural cotidiana e as demais ordens atinge já o seu núcleo de identidade: o seu nome. Por isso, quando, na catedral, se aproxima do padre, este lhe diz: “Tu és Joseph K.”. K. responde: “Sim, sou.” Esse fato externo repercute intensamente no seu interior, ao notar que seu nome, núcleo de sua identidade, lhe provoca agora uma grande estranheza, ou como explica o narrador: “... pensando na naturalidade com que costumava dizer o seu nome e no fardo que este se tinha tornado para ele ultimamente; agora até as pessoas que ele nunca vira antes

6. Loc. cit. p. 219.

pareciam saber o ser nome”.⁷

É nesse sentido que interpretamos o italiano como uma figura simbólica. Pois é ele que permite a ligação entre os dois níveis da ação. Contudo o motivo declarado que permite tal ligação gira em torno da arte. Foi por causa da arte que tal encontro/desencontro se deu. Como se manifesta, então, a presença da arte? Podemos examinar essa resposta em três níveis:

- a catedral como obra de arte;
- o que a catedral simboliza como obra e como espaço;
- o que ocorre dentro da catedral.

Essas três dimensões estão estreitamente ligadas. Para entender melhor o simbolismo da catedral — e todos os acontecimentos e lugares no romance são simbólicos, pois de maneira alguma o romancista escolhe esses elementos a partir da tentativa de captação de uma realidade pseudo-objetiva — temos que fazer uma comparação entre o *atelier* e a catedral. A ida de K. ao *atelier* foi motivada pela busca de auxílio, proporcionado pelo pintor, na medida em que ele tinha influência sobre os juízes. K. não busca o poder da arte, de que o artista, para ser artista, é portador. Só ao final da entrevista K. se dá conta de Titorelli como artista. Mas, quando vê seus quadros, nota logo, como estudioso da arte, que não estava diante de um artista. No entanto compra seus quadros, temendo que não atraia as simpatias do pintor e assim influa negativamente com seu poder junto aos juízes. No caminho, ainda pensa em deixar “aquelas coisas” no bonde. Com temor de que o pintor saiba, leva-as para o escritório e esconde-as numa gaveta. Nada em relação à arte acontece na sua relação com o pintor.

Diferente é o caso agora. O motivo de sua ida é o italiano, mas o que os une e motiva é que tanto um como outro são levados pela arte, de que a catedral é o exemplo vivo. Bem ao contrário dos quadros do pintor. A arte vai aparecer, assim, como o ponto de referência para o encontro dele, no plano da consciência, com o italiano, no plano do inconsciente, com o padre. Aparentemente, a arte nada tem a ver com seu caso: a culpa e o processo. Tal não se dá. O não aparecimento do italiano é apenas a passagem do consciente para o inconsciente, é a ligação da arte com seu caso, porque a arte também ultrapassa aquilo que aparentemente se vê. Também não podemos ver em Kafka um conceito estético de arte. Arte para ele é vida. Isso está bem demonstrado nas obras que produziu e no afastamento deliberado de todas os movimentos formais da arte de seu tempo. Não tendo um conceito estético, também não

7. Loc. cit. p. 218.

concebe a arte como objeto de uma “contemplação”, o que ocorreria se a catedral tivesse sido o objeto da “programada” visita. A catedral é uma obra e como tal opera, isto é, processa o real. A catedral é o símbolo artístico da sua questão: a culpa, ou seja, a questão da vida e da morte. A visita se torna, pois, um novo nível no processo em que ele foi lançado. É o processo que denominamos encontro com o real. A arte é o *lugar* desse novo encontro. É esse o significado inicial da catedral como obra de arte.

O que a catedral simboliza como obra e como espaço? Não podemos esquecer que a catedral não foi feita para se tornar arte, um monumento artístico. A sua concepção e a sua execução estão predeterminadas por uma outra realidade: uma função religiosa. A visita programada entre K. e o italiano é motivada por um conceito de arte que vê na catedral um monumento artístico e não o *lugar* de manifestação de uma outra realidade. Podemos notar que há, entre o conceito da catedral como monumento artístico e a catedral como *lugar* de manifestação de uma outra realidade, um esvaziamento. Esse esvaziamento, produzido pela separação entre a vida cotidiana e uma outra realidade que preside essa mesma vida cotidiana, é que é o motivo profundo do processo. Esse vazio preside todos os passos do processo de Joseph K. Ele quer provar, a todo custo, que não é culpado por esse esvaziamento, porque até nem tem consciência desse vazio existente entre o que vive e o que significa viver, entre o viver e o viver a morte. A consciência funciona aí como um processo de ocultamento pela aparência. Já o processo consiste na denúncia desse falso ocultamento ou viver na aparência. É a não consciência da morte.

A morte como motivo fundamental, como o que se oculta como verdade da vida, tenta irromper. Esse é o processo profundo que K. sofre. E, finalmente, encontra, na catedral, o lugar por excelência desse encontro. O ir lá não fora uma *decisão dele*, mas uma *ordem* do padre. O poder do padre não lhe vem dele mesmo, como homem, mas do que ele representa. A quem representa o padre? A catedral e o padre são os sinais externos de uma outra realidade que, como tal, não se mostra: o religioso.

O que se poderia questionar é que, depois da metamorfose do religioso em profano, ocorrido na passagem da Idade Média para o Renascimento, não se pode mais confundir o artístico com o religioso. Nessa transformação, a arte, na tentativa de ultrapassar e negar o religioso, acabou por se transformar em algo inverso ao religioso. Tal inversão não livrou a arte de seu esvaziamento, o mesmo esvaziamento que condenou no religioso. Porém tanto o religioso como a arte são impulsionadas por aquilo que as legitima, seja como arte, seja como religioso:

a questão da vida e da morte. Por isso é que, mesmo quando a catedral perde o seu significado religioso — e é nesse sentido que vai ser visitada por K. e pelo italiano — e se legitima por seu significado artístico, este não lhe vem de algo em si, mas do poder que a obra processa, que nem é o artístico formal nem o religioso jurídico. O que é? É o poético e o sagrado, como veremos mais adiante.

Formalmente, o padre é o representante de Deus na Terra, neste mundo. Tal representação é necessária pela representação que a religião faz do sagrado, de que a catedral é o símbolo, seja como espaço do religioso, seja como espaço artístico. A religião de que o padre é o representante representa o real como um mundo criado por Deus. Nesse mundo, os homens desafiaram Deus ao comerem do fruto da árvore da vida e do conhecimento. Por tal *ato*, os homens, ao conhecerem a vida, conheceram a morte. É essa a culpa. A nova porta de entrada para a vida é a morte. Tal retorno se dá como um processo de ascese, dolorido e fatal. O processo é a ascese de Joseph K. Mas o que orienta essa ascese? É a Lei. Pois todo comportamento supõe um modelo de agir. E aí existem as leis e a Lei. A Lei pressupõe sempre uma abertura de escuta da fala.

A catedral é o *lugar* destinado dessa escuta. Todo ensinamento, tanto do Cristianismo como do Judaísmo, implica uma abertura de escuta. É na escuta que se traça o percurso do curso da vida. O agir do homem não visa a manifestar algo que se torne visível, mas a realizar o que a Lei prescreve como conduta de vida. Esse prescrever não é um código moral nem as normas que regulam a vida cotidiana. Para o judaísmo é a Justiça, para o cristianismo é a Graça. Mas, de qualquer maneira, há sempre a Lei.

É nessa confusão que vive Joseph K. Sua vida cotidiana sempre se pautara pelas leis dos homens, pelas leis sociais e por isso não entende o que está ocorrendo com ele. É um difícil aprendizado. Ao penetrar no espaço da catedral pela porta da arte, pois foi isso que foi buscar lá, ele, no fundo, estava procurando aquilo de que fala a arte: o real. A catedral como *lugar* é o lugar desse real. *Lugar* é mais que um simples espaço. Este se define pela extensão, ao passo que o *lugar* fala de um ocorrer do real enquanto manifestação de algo que orienta e define o alcance da ação do homem. Não nos reconhecemos simplesmente pelo que fazemos, mas sobretudo pelo que fazemos a partir do *lugar* que ocupamos no real.

Finalmente Joseph K. e o padre se encontram. Tanto um como o outro são símbolos. O padre, embora seja homem também, representa ali o intermediário entre a Lei e os homens. “Sou o capelão da prisão”, diz o padre. Ao que K. responde: “Sem dúvida.” K. não conhece aquele padre, mas sabe que todo padre

é o representante de um outro poder, que liberta de uma outra prisão. Ele tem conhecimento da Lei e como tal é o que pode abrir as portas para a Lei. A catedral é o *lugar* onde se exerce tal mediação de abertura e passagem. Ora, mediação é o que a arte é, fundamentalmente. Nesse sentido, a catedral como *lugar* é o espaço de mediação do religioso e, como arte, é o *lugar* de mediação do sagrado.

8 - A catedral: arte e fé

Tanto a arte como a fé são mediações, mas não são exatamente o mesmo. Ambos se reportam ao sagrado. O padre vive da fé na Lei e como tal tem o conhecimento a partir dessa fé. Já o artista, narrador/Joseph K., não tem fé, mas busca o mesmo conhecimento, ou ao menos o conhecimento que diz respeito ao mesmo. Há o conhecimento da fé, conhecimento no sentido de que conhece aquilo em que acredita, não sendo, portanto, um conhecimento científico ou racional. Já o artista também tem um conhecimento, embora este brote não de uma fé, mas de uma procura enquanto interpretação compreensiva. A arte, nesse sentido, é a compreensão eclodindo, e o real é o real enquanto manifestação compreensiva. Não é o artista que compreende, mas o real que se oferta ao e no homem como compreensão. A manifestação de tal compreensão produz as obras. Mas tal compreensão não se percebe na obra como definição do alcance da forma e da matéria. Estas dizem respeito à obra enquanto objeto e não enquanto processo do real, na medida em que esse processo diz a verdade do real. Enquanto, na fé, a verdade é o real em que se acredita, na arte, a verdade é o real enquanto se manifesta/vela. Nem uma nem outra verdade pressupõem um paradigma lógico. Numa há a certeza da fé, na outra há certeza do real e seu processar-se. É nessa diferença que se fundamenta a compreensão interpretativa. O acesso ao real é a Lei, tanto para o padre como para Joseph K. A diferença está na interpretação.

Há, no romance, três níveis de interpretação:

- a interpretação do padre e seus comentadores.
- a interpretação de Joseph K.
- a interpretação enquanto leitura.

Unindo todas essas, em seus diferentes níveis, a interpretação enquanto narrar. Entendendo a obra como processo, esta só se constitui à medida que as diferentes interpretações vão sendo narradas.

A interpretação baseada na fé apresenta dois aspectos: em relação aos que comungam da mesma fé e em relação aos que lhe são estranhos. Quando o padre começa a conversar com K., este lhe diz ter encontrado uma predisposição contra ele nas pessoas com quem tem conversado. Ao que o padre lhe responde: “Tu estás a interpretar mal os fatos”.⁸ O padre, pela fé, pode arvorar-se como detentor do direito de ditar a verdadeira interpretação dos fatos. É pela mesma fé que pode participar do tribunal que intermedeia o acesso à Lei. Como veremos mais adiante, quando se trata daqueles que comungam da mesma fé, há possibilidade de diferentes interpretações. São os comentadores.

De onde vem o poder de interpretar?

A questão da interpretação, dependendo do ponto de vista, não diz respeito propriamente à Lei, e, sim, àquele que lhe serve de intermediário. Essa questão ocupa o centro do capítulo “Na Catedral”. Por um lado, trata da relação de Joseph K. com o real e, de outro, faz dessa questão a questão central de todo fazer artístico. É, pois, em torno do padre que tudo gira, enquanto ele configura a possibilidade da relação de Joseph K. com o real e, ao mesmo tempo, são suas ações e falas que evidenciam todo o processo da arte como obra de interpretação. Haveria muitos aspectos a comentar, mas destacamos apenas os principais.

Nessa altura, Joseph K. já abandonou o advogado e ele próprio se encarrega de sua defesa. Esta nada mais é do que o relato da sua vida. Ora, relatar é retomar a vida vivida como vida narrada, como vida experienciada. A maneira de tentar livrar-se da morte/culpa/processo é fazer da vida a vida narrada. Esta ainda não pode estar terminada, porque a vida ainda não está terminada e o que a vida lhe reserva ainda, ele não sabe. Por isso, diz: “É claro que a minha petição ainda não acabou.” Ao que o padre perguntou: “Como achas que isto vai acabar?” E K. responde: “Não faço idéia de como tudo vai terminar”.⁹ Nesse momento, a vida de K. era ao mesmo tempo vida vivida e vida refletida, vida narrada. Por isso não sabe como vai terminar. No entanto, no decorrer do diálogo com o padre, este faz observações importantes sobre o processo, observações que mostram o padre numa posição absolutamente singular. No fundo, o que ocorre a Joseph K. é transparente para o padre. Só podemos entender esse conhecimento da vida de Joseph K. na medida em que o que ele faz lhe advém de uma outra instância, aquela da qual o padre é o representante e o intermediário. Isso fica claro no passo seguinte, quando o padre lhe pergunta como agirá no futuro, e ele responde: “Vou ver se consigo arranjar mais apoio.”

8. Loc. cit. p. 219.

9. Ibidem.

A resposta desaprovadora do padre é muito significativa: “Procuras demasiadamente ajudas de fora, especialmente da parte das mulheres. Não vês que não é o gênero de ajuda de que precisas?”¹⁰

Essa questão das mulheres é complexa, e todas as passagens teriam que ser melhor examinadas para que se visse qual é a possível interpretação do *lugar* das mulheres nesse romance. Que é algo especial, é, sem dúvida alguma. No entanto é importante notar que, se o padre reprova a busca de auxílio através das mulheres, o que ele condena não está especialmente nas mulheres, mas numa expressão mais forte: “fora”. Todo processo apresenta uma face externa e uma face interna. São dois tipos de força que operam as transformações. Alguns prestam mais atenção à influência interna, outros à externa. No entanto, quando meditamos sobre o que ocorre em qualquer processo, notamos que, desde que as condições externas sejam favoráveis, todo processo é comandado pela força interna, ou seja, algo chega ao que é por força e virtude da sua essência. Nesse sentido é que entendemos a ação, o processo: agir ou processar-se é consumir o que se é. K., até o momento, só procurou a ajuda externa, só se voltou para algo que apenas aparentemente pode modificar a essência do processo.

Essa ascese, pela qual nos voltamos do externo para o interno, é muito lenta e demorada e dolorosa. Não tendo entendido logo essa nova dimensão em que precisaria passar a viver, K. insiste no poder das mulheres e na atração que elas exercem. Há, aí, uma discussão sobre o verdadeiro poder das mulheres. É só sexo? Certamente não, mas é esse o caminho da aparência. Diante de tal fato — até porque, pelo voto de castidade, abriu mão dessa dimensão da mulher —, o padre irrita-se e grita: “Será que não consegues ver dois passos à tua frente?”¹¹

Até agora, o padre falara dogmaticamente, como representante de um poder e de um conhecimento ao qual K. ainda não tem acesso. Essa não é a procura de K., ele apenas se sabe objeto de um processo, do qual ignora o alcance e as verdadeiras forças de atuação. Na realidade, ele quer fugir do processo, quer ficar de fora do processo, ignorando que só se fica fora do processo penetrando mais nele, até o seu núcleo gerador. Esse, o processo de aprendizado de Joseph K. E vê no padre, a partir do pressuposto do ficar de fora, tal possibilidade. Embora o padre fizesse parte do tribunal, achava que seria natural que ele lhe transmitisse tal conhecimento.

A partir desse momento, K. está aberto para tal conhecimento e sabe que é o padre o seu detentor. Como K. não parte da fé, tal conhecimento não

10. Loc. cit. p. 220.

11. Ibidem.

lhe poderia chegar como aquele que se ensina através de um sermão. E então ocorre uma mudança de espaço no *lugar* catedral. O padre, a pedido de K., desce do púlpito e aproxima-se de K., ficando os dois no mesmo nível. O saber da fé e o saber da arte se encontram. Para significar esse encontro e a troca possível, há um importante detalhe: a lâmpada que estava acesa no púlpito. No rito de Igreja, esta lâmpada, acesa enquanto os padres estão pregando, significa o anúncio da palavra divina da salvação, de que o padre é o anunciador. Ele não anuncia o que sabe, mas é o intermediário de um saber e luz que o transcendem. K. não só pede para que desça, mas, enquanto o sacerdote o faz, diz: “Pode dispensar-me alguns momentos?” A resposta do padre e as observações do narrador são fundamentais: “Todo o tempo de que necessitares, respondeu o padre, entregando a lâmpada a K. para que ele a levasse. Mesmo ao lado um do outro, o padre conservava um certo ar de solenidade”.¹²

O pedido de tempo feito por K. corresponde à sua pré-disposição para o diálogo, pelo qual dá um passo decisivo em seu processo. O tempo é a matéria em que se tece o processo da vida e da morte. Diálogo supõe troca em pé de igualdade. Por isso, os dois vão caminhar ao longo da catedral, lado a lado. Mas outro detalhe importante diz respeito à lâmpada. O padre passa a lâmpada para K. Este passa a ser o portador da luz, que nele eclodirá, embora lhe advenha por intermédio da palavra do padre. Isso pode ocorrer porque, mesmo estando os dois no mesmo nível e tendo o padre lhe passado a lâmpada, símbolo de um conhecimento do que é fundamental, o padre “... conserva um certo ar de solenidade”.¹³ Essa solenidade lhe vinha da luz e do conhecimento de que o padre é o representante, o que é decisivo para que se possa entender o que se vai seguir.

K. começa por destacar a bondade do padre e o fato de poder estar conversando com ele, alguém que pertencia ao Tribunal, mostrando que ainda não penetrou na essência da questão. Ele deposita sua confiança sempre em algum intermediário. E achou o intermediário ideal: o padre. Mas este sabe da sua condição de intermediário. Sabe que o poder não vem dele mesmo, mas de uma outra instância, da qual ele o recebe. “Não te iludas”, voltou o padre. “Como é que eu me poderei iludir?”, perguntou K. “Já te estás a iludir a ti próprio a respeito do tribunal.”, respondeu o padre.¹⁴

K. tem como horizonte último de sua preocupação o tribunal. Ele acha que é nele que se decide o seu processo. Mas, nesse momento, vai iniciar-

12. Ibidem.

13. Ibidem.

14. Loc. cit. p. 222.

se para K. uma nova instância, da qual o tribunal e tudo o que lhe diz respeito depende: a Lei. E assim começa o padre a introduzir K. na essência do seu processo, de todo processo, do processo de todos os homens: “Nos preâmbulos da Lei, essa ilusão especial é descrita da seguinte maneira: em frente da Lei está um porteiro e junto deste chega um homem vindo do campo que lhe pede que o deixe entrar...”¹⁵ E segue-se a história do homem que vem do campo em busca da Lei. É um conto onde se resume toda a problemática do romance. A história, em si, é simples. O grande problema é a sua interpretação.

Não se trata, na *poética de Kafka*, de acrescentar mais uma interpretação às interpretações do padre e dos comentaristas, mas de fazer uma interpretação das interpretações. O núcleo da história é simples e breve, mas não completo. Dizemos não completo porque, à medida que K. pergunta, interpretando a história, o padre introduz a sua interpretação e, diante de novos argumentos de K., as interpretações dos comentaristas. A situação se apresenta, portanto, assim: há um núcleo pétreo constituído pelas escrituras, que não muda, no sentido de que tais escrituras são a própria Lei, a manifestação do próprio real. O problema não está na Lei, mas nas interpretações, nos comentários. E estes não são necessariamente idênticos. Há distintas possibilidades. Só chegamos a conhecer a história completa à medida que as interpretações vão sendo processadas. Nesse sentido, há uma tensão processual entre o que são as escrituras e a sua narração.

O mistério do processo de acesso à Lei não está nem na Lei, nem nos intermediários, mas no narrar. O limite do porteiro, bem como o limite do homem que veio do campo, está no que diz. Quando, no fim da vida, retoma o dizer, o dizer essencial, descobre que foi a única coisa que lhe faltou para ter o acesso à Lei. Não é o dizer com que se dirige ao porteiro, mero intermediário, mas o dizer que diz respeito aos homens e à Lei. A procura/narração é da Lei, não é dos intermediários e, por isso, retoma, já no final, o narrar essencial: “Todos procuram alcançar a Lei”, responde o homem; “como se explica, portanto, que, durante todos esses anos, ninguém a não ser eu tenha procurado o acesso a ela?”¹⁶

A resposta do porteiro retoma o que o padre já dissera a Joseph K, ou seja, não é nos intermediários que se deve buscar a Lei, mas na própria pessoa: “Ninguém exceto você pode entrar por esta porta, pois esta porta foi-lhe destinada. Agora vou fechá-la”.¹⁷ O intermediário não pode fechar ou abrir o

que por si e desde sempre já está aberto e fechado. Todo homem já traz dentro de si esta possibilidade, mas esta só se realiza na medida e na proporção em que a pessoa atualiza esse processo.

Essa atualização do processo é o pro-duzir, o con-sumar o que desde sempre já se é. A intermediação não é, portanto, algo que ligue algo a algo, como uma ponte entre dois espaços distantes, mas é o próprio processo de eclodir. Toda eclosão como interpretação é o sentido que se dá na vida vivida pela vida narrada. Narrar, no fundo, é sempre interpretar. Isso fica bem claro no romance, pelo simples fato de que só ficamos conhecendo a história completa do camponês depois que esta é contada e sobretudo depois que ela, através do diálogo do padre e de K., fica explicada em suas possibilidades. Narrar é, assim, explicitar algo que já desde sempre “está escrito”. Nisso consiste o narrar, nisto consiste a obra de arte. Arte aparece no próprio romance como o processar-se do narrar, um narrar que, embora conduza à morte, manifesta-se como vida no processo da narração.

Os três processos fundamentais acontecem na medida em que o processo como tal da arte se constitui. Se os processos mostram diferentes instâncias, o processo da arte é aquele que os une e lhes dá sentido.

A partir desse pressuposto, a própria leitura que ora se faz, para ser co-natural a *O Processo*, acredita que ler o romance é descer ao processo fundamental, que não está de fora, pois ninguém de fora pode nos dirigir, mas que é uma leitura silenciosa que não só Joseph K. faz, fez, mas que cada leitor tem que fazer: uma escuta atenta, pela qual o real, como processo, passe a ocorrer dentro de nós, de tal maneira que descubramos, dentro de nós, o processo de acesso à Lei.

Joseph K. vai e volta ao longo da nave da catedral e leva na mão a lâmpada, pois no templo e no real se fizera escuro, uma escuridão que nos identifica a todos no não saber e diante do qual só a luz que brota na e dessa escuridão pode nos iluminar, uma luz que não nos leva a ver o que nos rodeia, mas o que somos no trajeto da vida e da morte.

Como o homem que vem do campo, quais novos Édipos, já cegos em vida, podemos nos abrir para o processo que a vida desde sempre já instalou em nós: a morte. Ela aparece para nós como a grande escuridão, uma escuridão que pode nos reservar uma luz que não nos é externa, mas que se desvela no velamento contínuo e permanente: “Finalmente, os seus olhos já vêem mal e não sabe se o mundo que o rodeia é realmente escuro ou se são seus olhos que o enganam. Todavia, mesmo no meio da escuridão, consegue distinguir um

15. Ibidem.

16. Loc. cit. p. 223.

17. Ibidem.

fulgor que jorra indistintamente da porta da Lei".¹⁸ Essa é a pro-cura, como processo, da poética de Franz Kafka.

O último capítulo trata da morte como o narrar da morte. É a opção pelo morrer como vivência máxima do sagrado.

ABSTRACT:

The present reading of The Process distinguishes itself from the traditional ones. The metaphysical foundations that gave origin to genres and literary schools are insufficient to grasp the specificity of the literary work. They are substituted by the work of art itself, which is understood as a process. To read the work poetically is to force it to bring to light its poetics. Consequently three great processes mark Kafka's work: daily life, institutional-juridical life and the manifestation of the real. The unification of this process is reached by a fourth process: the narratologic one. Joseph K.'s guilt is read as death which interrupts life, but from which the character does not want to be aware of. All the narratologic process, from which The Process results, consists of this mysterious and inexorable discovery.

KEY-WORDS:

Process, Guilt, Death

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- KAFKA, Franz. *Der Prozess*. Hamburg, Fischer Bücherei, 1962.
KAFKA, Franz. *O processo*. Lisboa, Europa-América, 1976.
CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã*. S. Paulo, Nova Alexandria, 1994.
ROSENFELD, Anotol. *História da literatura e do teatro alemães*. S. Paulo, Perspectiva, 1993.
BOESCH, Bruno. *História da literatura alemã*. S. Paulo, Herder, 1967.
LEÃO, Emmanuel Carneiro. Apresentação. In: HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis, Vozes, 1988. v. 1.
_____. Hermenêutica e mito. *Cademo de Letras*. Rio de Janeiro. Faculdade de Letras - UFRJ, n.11, 1995. p. 17-20.

18. Ibidem.

O COPISTA DE WALL STREET: PRODUTIVIDADE, REPRODUÇÃO E A ESCOLHA DE BARTLEBY

Lúcia Helena de Azevedo Vilela
UFMG

Qualquer trabalho e invenção artísticos são uma viva transgressão à rotina e ao aborrecimento que os poderes públicos nos impõem.

A prática da arte pode ser a via que nos libertará e afastará do tédio e das submissões consuetudinárias.

No mundo atual, mecanizado, programado, cautelosamente vigiado, a arte é uma das poucas satisfações que nos restam.

Joan-Josep Tharrats¹

RESUMO:

Neste trabalho são discutidas as noções de realidade e arte, cópia e criação, perante a acelerada reprodução da obra de arte na modernidade e suas implicações na conceituação de criação artística. Walter Benjamin e Paul Valéry proporcionaram o instrumental para a discussão, aqui ilustrada pelo conto Bartleby the Scrivener, de Herman Melville, pela visão adiante de seu tempo que o autor imprime à sua enigmática personagem central, em seu dilema existencial entre a possibilidade da repetição de si mesma e a transgressora resistência passiva ao cumprimento da tarefa de copista. Não se buscou identificar Melville em sua inescrutável personagem; procurou-se vê-la, sob um ângulo

1. THARRATS, 1995, p. 9.