

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS E ECONÔMICAS
FACULDADE NACIONAL DE DIREITO

ESTADO E DIREITO NA REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA DE KAFKA

FELIPE GONÇALVES FIGUEIRA

RIO DE JANEIRO

2008

FELIPE GONÇALVES FIGUEIRA

ESTADO E DIREITO NA REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA DE KAFKA

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Direito.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Marcelo Araújo

RIO DE JANEIRO

2008

Figueira, Felipe Gonçalves

Estado e Direito na representação estética de Kafka / Felipe Gonçalves Figueira. – Rio de Janeiro: [s.n.], 2008.

59 f.

Orientador: Marcelo Araújo.

Monografia (graduação em Direito) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas, Faculdade Nacional de Direito.

Bibliografia: f. 59

1. Direito – Filosofia – Monografia 2. Estado I. Araújo, Marcelo. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas. Faculdade de Direito. III. Título.

CDD: 340.1

FELIPE GONÇALVES FIGUEIRA

ESTADO E DIREITO NA REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA DE KAFKA

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Direito.

Data da aprovação: ____/____/____

Banca Examinadora:

Marcelo Araújo – Presidente da Banca Examinadora
Prof. Dr. da Faculdade Nacional de Direito da UFRJ – Orientador

2º Examinador(a):

3º Examinador(a):

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que de formas diversas contribuíram para este estágio de minha vida.

À família e amigos que me aturam com terno carinho.

Ao Prof. Marcelo Araújo que se prontificou a me ajudar em momento de necessidade;
homem cujo prazer que tenho em conhecer só faz páreo com a admiração pelo intelectual.

Aos Profs. Luis Filipe Ribeiro e Paulo Azevedo Bezerra.

Resta-nos a arte para não morrermos de verdade.

Nietzsche

RESUMO

Figueira, Felipe Gonçalves. Estado e Direito na representação estética de Kafka. 2008. 59 f. Monografia (Graduação em Direito) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

As relações de poder são objeto recorrente da obra de Franz Kafka, nesta perspectiva, estão representados, em *O Processo*, o Estado como entidade superior ao homem e, por isso, inatingível, e o Direito como instrumento do *carrossel de martírio moral* pelo qual passa o acusado, Josef K. O método de composição de Kafka é analisado em paralelo com as viravoltas sociais, tecnológicas e filosóficas do primeiro quartel do século XX. Instrumentalizado pelos conceitos teóricos de Aristóteles sobre a arte, de Todorov sobre o gênero fantástico e Camus em relação ao absurdo em literatura, o trabalho segue a uma análise híbrida da obra: a partir de passagens selecionadas do texto, pelos caminhos franqueados pela teoria literária, lança olhos à representação de Estado e Direito. Alcança, por fim, reflexões sobre as críticas do autor a seu tempo, bem como em que perspectiva muitas delas permanecem atuais no Brasil do início do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Estado e Direito; Análise literária; Franz Kafka; *O Processo*.

ABSTRACT

Figueira, Felipe Gonçalves. State and Law at Kafka's esthetics representation. 2008. 59 f. Monografia (Graduação em Direito) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

Power relations are recurrent in Franz Kafka's work. In the novel *The Trial*, the State is represented as a superior entity when compared to the man - consequently intangible - and the Law symbolizes an instrument from the *moral martyrdom carousel* on which the accused Josef K. is involved. Kafka's composition method is analyzed in parallel to the social, technological and philosophical modifications occurred in the first quarter of the 20th Century. This work intends to be a hybrid analysis of *The Trial* in the framework of Aristotelian concept of art, Todorov's notion upon the Fantastic Genre and Camus' concern upon the absurd in literature. The analysis intends to focus on the representation of State and Law based on extracts taken from the novel in the light of the Literary Theory. The work reaches, at last, reflections involving the critics upon the author at his time, as well as the perspective in which many of them remain unique in Brazil of the beginning of the 21th Century.

KEY-WORDS: State and Law; literary analysis; Franz Kafka; *The Trial*.

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	10
2 – EMBASAMENTO TEÓRICO	13
2.1 – A natureza do tribunal de <i>O Processo</i>	13
2.2 – Entre o consensualismo contratual e o gênero fantástico	20
2.3 – Quando o direito não é justiça: o absurdo	24
3 – A ERA DAS GUERRAS E FRANZ KAFKA	31
3.1- sociedade e tecnologia no início do século XX	31
3.2- A decadência do Estado democrático liberal e a ascensão do totalitarismo	34
3.3 – Elementos de composição em Kafka	37
3.3.1 – <u>Método de Kafka</u>	37
3.3.2 – <u>Ausência absoluta de motivação</u>	39
4- ESQUEMA DE ANÁLISE DO ROMANCE <i>O PROCESSO</i> TENDO EM VISTA A IDÉIA DE DIREITO	42
4.1 – Josef K. e o processo absurdo	42
4.1.1 – <u>A luta contra o tribunal desconhecido</u>	42
4.1.2 – <u>Estado e direito na descoberta de um novo mundo estranho</u>	45
4.1.3 – <u>Entre a morte moral de K. e a execução da sentença</u>	48
4.2 – <u><i>O Processo</i> como documento social</u>	51
5 – CONCLUSÃO	55
BIBLIOGRAFIA	59

1- INTRODUÇÃO

Remontam ao surgimento da literatura as suas relações com o direito. Mais conhecido exemplo de híbrido, fruto das relações originais entre direito e literatura, talvez seja o diálogo *A defesa de Sócrates*, de autoria de Platão. Esta ligação umbilical sofreu, no entanto, grande ostracismo no meio acadêmico nos últimos séculos, mas tem sido objeto de intensos estudos de juristas americanos desde a década de 1970.

James Boyd White lançou *The Legal Imagination* em 1973, esta obra é considerada o marco inicial do movimento conhecido nos Estados Unidos como *Law and Literature*. O livro mais conhecido deste jurista americano foi escrito para servir essencialmente de livro-texto para estudantes do curso de direito. Ele se utiliza de textos literários de autores famosos como Dickens, Kafka e Homero para propor reflexões para formar indivíduos capacitados a operarem o direito. Define assim seus propósitos no prefácio do livro:

In its original form this book was cast as a course book for Law students. It asks, and is intended to help, them to become literary and cultural critics and to learn to apply their talents of analysis to the discourse of the law [...].
(WHITE, 1997, p. i)

Há diversas maneiras de realizar estudos estabelecendo ligações entre o fato literário e o jurídico. Definir as premissas teóricas das quais parte qualquer estudo que pretenda estabelecer relações entre estes dois campos é o que delineará, de antemão, as finalidades da análise. Há a possibilidade desde a análise sociológica, que visa constatar apenas a representação dos fatos sociais a partir da obra literária, até a ainda insipiente análise que pretenda dar à teoria da argumentação jurídica conceitos que permitam compreender a transposição dos fatos da vida para a dimensão do discurso, como é feito na prática forense. Há ainda aqueles estudos que, como era a principal finalidade de Boyd White em seu *The Legal Imagination*, pretendem inserir nos estudos jurídicos um matiz mais humanitário, não relegando à formação de bacharel em direito a condição de repetidor mecânico de normas.

A proposta do presente trabalho é a análise das representações de Estado e Direito que Franz Kafka faz em *O Processo*. Para alcançarmos esta finalidade não tomamos conceitos sociológicos ou jurídicos, nos instrumentalizaremos da palavra de importantes teóricos literários. Esta perspectiva pode sofrer embargos, mas se sustenta quando aceitamos a

inegável conclusão desta ilustração: é devido a dados sociais um tratamento sociológico, a dados literários...

Lançar mão de elementos da teoria da literatura não retira, de forma alguma, o objeto deste trabalho da dimensão jurídica. O que pretendemos é evitar distorções na leitura e interpretação da obra como já tivemos oportunidade de ler em crítica do magistrado, Richard Posner, a Robin West. Defendia a estudiosa norte americana que há na obra de Kafka um consensualismo contratual, em suas palavras: “most of what happens to Kafka’s fictional characters is fully consensual” (WEST, p.390 *apud* POSNER, 1998, p.195). Ao comentar este posicionamento Posner nos apresenta argumentos igualmente não satisfativos: “Among the ‘fully consensual’ transactions listed in the conclusion to West’s article (p. 427), many are not consensual at all, and it is unclear whether the others are consensual because the reader is not told whether there is compensation” (POSNER, 1998, 196). A perspectiva da qual partem estes teóricos é econômica. Estamos certos de que se trata de uma leitura possível da obra, mas, ainda assim, vemos como uma distorção prejudicial à análise final, pois, se há algum consensualismo na obra de Kafka este deve ser estudado nos limites do gênero literário que pertence sua obra, ou seja, especificamente dentro do gênero fantástico.

Embora pouco usual, a proposta teórica lançada aqui se justifica, pois o alargamento das estreitas concepções, mesmo que por caminhos que se mostrem equivocados à frente, é uma tentativa válida de superação das dificuldades que já se revelaram inexcedíveis.

No primeiro capítulo pretendemos expor as concepções acerca de arte que embasaram todo o trabalho. A partir da explanação de alguns termos contidos na clássica *Poética* de Aristóteles, sem deixar de registrar o desenvolvimento teórico posterior e, também, nossa visão pessoal de alguns deles. Seguimos com a exposição das propostas teóricas de Tzevetan Todorov sobre o gênero fantástico em literatura e de Albert Camus, que a partir de sua filosofia existencialista, definiu os conceitos do absurdo em literatura. A finalidade desta proposta é evitar equívocos como o de Robin West acima citado, pela compreensão teórica da obra de arte poderemos analisar em que contextos estéticos *O Processo* se insere, evitando distorções de outro modo inevitáveis.

O segundo passo foi localizar as circunstâncias nas quais foi produzida a obra de Kafka. O trabalho propõe traçar um paralelo entre as condições sociais pelas quais passaram os Estados europeus do primeiro quartel do século XX e o método do artista; esperando, assim, tornar clara a íntima dinâmica entre o fato social e o literário.

Com esta proposta de análise do romance *O Processo* pretendemos alcançar finalidades de duas ordens: uma imediata e outra mediata. Imbuídos das reflexões que o texto

literário possibilita vamos tornar olhos ao mundo de hoje e tentar considerar em que medida as críticas de Kafka ao seu tempo ainda persistem, e por quais maneiras novas se expressam. A natureza do próprio objeto do trabalho não nos permite sermos conclusivos: a grande literatura é aberta às novas leituras sem nunca se esgotar em significações. Conseqüência disso são as conclusões mediatas de natureza propositiva, que visam engajar o pensamento expresso no trabalho àqueles já existentes, no sentido de concorrer para as reflexões acerca da importância da aproximação dos estudos literários aos jurídicos, especialmente na formação acadêmica primeira do futuro bacharel. Contribuindo de modo singelo à discussão dos caminhos viáveis para incrementar o matiz humanitário no ensino jurídico brasileiro.

2- EMBASAMENTO TEÓRICO

2.1- A natureza do tribunal de *O Processo*

Segundo Aristóteles, todas as artes, pertençam ao campo verbal, auditivo ou visual são formas de *imitação*. A arte verbal é caracterizada pelo ritmo, pela palavra e pela melodia, quer separados, quer combinados. Ela transforma, pela palavra, os fatos da vida, os fatos que estão no mundo, em discurso esteticamente orientado. É *imitação*, pois o mundo que nos apresenta um escritor não é este mesmo, o mundo real, mas um outro que lhe é paralelo, proporcional ou não. As *geometrias do imaginário* não estão, necessariamente, em *semelhança* com os fatos aqueles que são tomados como *ante-dado* à representação. Os fatos artísticos não são aqueles que aconteceram tal e qual se apresentaram objetivamente, esta é uma descrição histórica onde há uma semelhança entre o que é narrado e o mundo real. Em literatura o que dita as relações de proporção entre estes dois paralelos é a *verossimilhança*. Conforme Aristóteles:

É claro, também, pelo que atrás ficou dito, que a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. (Poética, IX)

Em relação à *necessidade*, trata-se de uma relação interna à obra, é necessário que haja coerência entre os diversos elementos que o artista faz inserir em sua obra para que a relação entre estes seja veraz, cabe ilustrar com uma pequena citação: “o desenredo das fábulas, é claro, deve decorrer da própria fábula¹ e não como na *Medéia*², de um mecanismo” (Poética, XIV). O filósofo grego utiliza-se da relação de imitação da arte com o que retrata para dar fundamentação à sua teoria da *verossimilhança*, segundo a qual, se um determinado acontecimento não ocorreu daquela maneira, ele poderia ter acontecido. Esta teoria afasta do campo de representação artístico o fato consumado, a verdade absoluta: tudo que diga respeito à realidade humana pode vir a se tornar obra de arte. Assim prossegue Aristóteles:

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro,

¹ Chama-se, classicamente, Fábula a reunião das ações.

² “Medéia, após matar os filhos, evade-se no “carro do sol”, um aparelho cênico” (Prof. Jaime Bruna em nota de rodapé in *Poética Clássica*. P.35)

fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia³ encerra mais filosofia e elevação que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares.

(Poética, IX)

A história difere da literatura, pois aquela diz o que se sucedeu, enquanto esta, o que poderia suceder. A Poesia está atrelada a idéia de *universal* e a História ao *particular*. Não se pode pensar, no entanto, que estejam apartados, pois o artista parte do *particular* em direção àquilo que é *universal*. O artista toma o que é *Histórico* e o *generaliza*, dá tratamento estético ao particular e por este procedimento concede à obra o *poder da transcendência*, pelo qual “toca” o seu público. A verossimilhança não remete à especificidade daquilo que é histórico, mas à universalidade do que é literário. O autor toma por modelo um recorte do histórico-social e acrescenta sua sensibilidade estética àquilo que é *determinado*. *Guernica*, o objeto estético de autoria do espanhol Pablo Picasso, é hoje mais conhecido que o bombardeio à cidade de Guernica, fato histórico e real que lhe deu origem; a obra generalizou o particular, imortalizando-o na recepção do público, que possivelmente será “tocado” pelo sentido universalizado da irracionalidade das violências bélicas, que transporta os acontecimentos a dimensões fora da lógica. Assim, a arte é também uma forma de contar a História, a partir de seus mecanismos próprios, ela retrata o fato acontecido, ampliando esteticamente as significações do que é histórico em direção ao universal.

Conseqüência das estruturas desta teoria, o pensador grego delimita uma terceira instância do processo literário, que por diversas vezes é diminuído em sua importância e até negado por diversos teóricos contemporâneos: *a platéia*. O artista ao universalizar determinado fato particular busca alcançar a sensibilidade de sua platéia. Em toda produção artística há sempre um *outro* que está pressuposto e que é fim necessário para a concretização de um fato estético.

Portanto, a literatura é o fato transformado pela percepção poética do artista, mas também na recepção sensível do outro. O particular sai de sua mera condição de matéria e transforma-se em discurso, que é universal; este, sim, é capaz de alcançar o outro. A História, por seus métodos científicos próprios, registra o fato tendendo à *objetividade do acontecimento*; a Literatura em sua dotação transcendente permite que a mobilização da *subjetividade do artista* se dirija e penetre na *subjetividade de seu público*. Temos assim uma *dupla significação da arte*; a primeira reside na produção, no sentido universal que o artista dá aquilo que é particular; a segunda é aquela operada no momento da recepção, que nas artes

³ Classicamente Poesia corresponde a um gênero do qual o Drama, o Épico e o Lírico são espécies. Hodiernamente, com a ascensão e força da Prosa, tende-se a corresponder unicamente Poesia à Lírica.

visuais é a observação, nas musicais a captação audível e na literatura, conforme concebida modernamente, na apreensão individual e particular de seu conteúdo. Quando o artista toma um objeto para representar não está direcionado apenas à transformação operada pelo tratamento estético, vai além, em direção a um sujeito pressuposto que chama de público. Pode-se assim, estreitar o conceito do fato verossímil, como aquele que, embora não tenha acontecido efetivamente no mundo dito real, é plausível de acontecer com sua significação marcada por uma relação íntima e subjetiva entre artista e sua platéia. São as emoções do público que o artista visa alcançar com sua obra, seja para gerar pena e temor, seja para risos e escárnios. Ao transformar o fato real em discurso o autor passa a trabalhar no campo das idéias, através das quais mobiliza sua platéia:

É matéria das idéias tudo quanto se deve deparar por meio da palavra.
Divide-se em demonstrar, refutar, suscitar emoções quais compaixão, temor,
cólera e todas as congêneres, e ainda exagerar e atenuar.

(Poética, XIX)

Importa com isso mostrar a compreensão que fazemos de certos elementos da obra de Kafka. O tribunal que persegue Josef K. em *O Processo* não é um tribunal real, a obra literária não se presta ao registro histórico desta natureza. Sua natureza é de imagem apreendida pelo artista e representada esteticamente multiplicado em significações, processo este que só é possível pelo encontro de subjetividades do autor com o leitor. O maquinário jurídico que Kafka nos expõe é uma compreensão subjetiva da sua realidade imediata que, descrita pelo processo literário, pode atravessar os séculos sem se tornar obsoleto.

Há uma relação direta do artista com o fato histórico apoderado como matéria de criação estética, embora a sensibilidade artística dote a obra de arte de transcendência espaço-temporal, há na sua formação um homem que se relaciona a um fato concreto e particular de maneira histórica e socialmente definível. Ilustrando o que foi dito remete-se a nota introdutória de Fiódor Dostoiévski em seu *Memórias do Subsolo*:

Tanto o autor como o texto destas memórias são, naturalmente, imaginários. Todavia, *peçoas como seu autor* não só podem, mas devem até *existir em nossa sociedade*, desde que consideremos as *circunstâncias em que, de um modo geral, ela se formou*. O que pretendi foi apresentar ao público, de modo mais evidente que o habitual, um dos caracteres de seu tempo ainda recente. Trata-se de *um dos representantes da geração* que vive os seus dias derradeiros. No primeiro trecho, intitulado “O subsolo”, o próprio personagem se apresenta, expõe seus pontos de vista e como que deseja esclarecer as razões pelas quais apareceu e deveria aparecer em nosso meio.

No trecho seguinte, porém, já se encontrarão realmente “memórias” desse personagem sobre alguns acontecimentos da sua vida.

(*DOSTOIÉVSKI, 2000, p.14*)

Pela leitura da nota que o autor russo fez imprimir antes de sua novela constata-se que, em circunstâncias semelhantes às aquelas representadas, há um fato real ocorrendo no tempo e lugar de sua vida biográfica, consequência direta da maneira pela qual aquela sociedade formou; ou seja, havia uma realidade visível ao autor em seu país, à época de produção da obra, que foi apreendida e universalizada pelo tratamento estético que imprimiu o artista. Não há, no entanto, uma correspondência necessária de semelhança entre o que é narrado e um fato qualquer que tenha ocorrido. Trata-se, como diz Dostoiévski, de um representante da geração, por outras palavras, da consubstanciação de uma generalização.

Há ainda, em relação à supracitada nota inscrita em *Memórias do Subsolo*, outra característica intrínseca à obra de arte, qual seja: sua autonomia em relação ao sujeito que a concebeu esteticamente. Embora tenha sido Dostoiévski o autor da obra, isso é indiscutível, para lê-la não é preciso conhecer sua vida ou a Rússia czarista. Ao tomar o fato real e generalizá-lo, o autor faz com que o produto de seu trabalho transcenda à sua subjetividade, ao seu tempo e seu lugar. Retomar ao exemplo do quadro *Guernica* é conveniente; para quem aprecia a obra não é necessário conhecer a vida de Picasso ou as circunstâncias históricas que motivaram a sua produção, *autonomamente* a tudo isso a exposição gerará certamente alguma reação, permite à alma sentir; o possível conhecimento dos fatos apenas acrescentará em significação e conduzirá a mente do observador em sentidos outros além daqueles do observador desprevenido. Suporta, a arte, conforme dito, uma *dupla significação*.

A constituição do Estado contemporâneo, realidade imediata que cerca o leitor, não é o mesmo daquele da Europa em que viveu Franz Kafka no início do século XX. O artista parte de uma configuração única do mundo social e que já não existe mais, e não necessita que o leitor tenha o conhecimento compartilhado sobre este estado de coisas para que tenha reações frente às injustas e vazias acusações sofridas por Josef K. As significações da obra não estão circunscritas à descrição de um Estado, ou do direito, da década de 1910, ao leitor também é dado sentir e acrescentar semanticamente a obra a partir de suas experiências imediatas com o mundo. Se as descrições estéticas do Estado e direito de Kafka se mantêm atualíssimas é por que o leitor assim as reconhece, pois, pela experiência presente daquele que lê o olhar crítico de Kafka ainda tem significação.

Na nota introdutória de *Memórias do subsolo*, o autor dialoga diretamente com um leitor que lhe é compatriota e contemporâneo, traço marcado pelo pronome possessivo e pelo verbo conjugado na primeira pessoa do plural em tempo de marca hipotética⁴: “(...) em *nossa* sociedade, desde que *consideremos* (...)”. Um leitor brasileiro dois séculos depois, entretanto, compreende a obra sem qualquer problema; conclui-se, assim, que a arte não circunscreve todas suas significações nas circunstâncias de sua produção, há na recepção outro processo de enriquecimento semântico dirigido ao produto estético; trata-se de consequência própria de sua característica autônoma. Como afirma Luis Filipe Ribeiro:

E todo discurso é produzido em condições de enunciação historicamente definíveis. As significações – e não o significado – que poderão ser aceitas por um discurso dependerão, cada vez, das condições de enunciação em que ele se materializa.
(RIBEIRO, 1996, p.36)

O mesmo se pode dizer do processo de recepção do texto artístico, as significações possíveis produzidas pelo discurso estão ligadas às condições do receptor, sujeito individual historicamente localizado. Não seria, por isso, correto designar *significado* ao refletir sobre o texto literário; o texto é um conjunto emaranhado de possíveis significações múltiplas que variam de acordo com as contingências da leitura. Ninguém se banha no mesmo rio duas vezes, porque as águas não são as mesmas; não se lê, também, o mesmo texto duas vezes, pois o acervo simbólico daquele que depreende a leitura não é o mesmo de outrora, pelo simples fato de já ter alcançado uma série de significações na primeira leitura.

O fenômeno literário não se reduz, assim, ao texto, ao contrário, se realiza através deste. Tomando em justa síntese diz, novamente, Luis Filipe Ribeiro:

Assim a Literatura, enquanto *instituição social viva*, tem que ser entendida como um processo. Processo histórico, político e filosófico; semiótico e lingüístico; individual e social, a um só tempo. Sua realidade transcende o texto para assumir o discurso, que conta, minimamente, com as dimensões do enunciador, do enunciado e do enunciatário.
(RIBEIRO, 1999, p.122)

Na geometria do imaginário as dimensões do enunciador, enunciatário e do enunciado são lados de um triângulo e o discurso é a união de seus extremos. Nesta trigonometria da imaginação a alteração da extensão de um destes lados, implica necessariamente, uma rearrumação dos outros dois. Em *O Processo* está de um lado Kafka e as condições de produção de sua obra, que podem ser mais ou menos conhecidas ao leitor que está em outro

⁴ Em português é o subjuntivo.

lado junto com a própria experiência individual, unindo os dois está o direito enquanto instrumento de atuação do Estado na vida de Josef K., conforme representado na obra, este é o enunciado. Como já foi afirmado, nenhuma dessas dimensões da experiência literária é imutável *a priori*, a arte é este processo inesgotável de acréscimos de significações a obra.

Sabe a própria arte dizer de si melhor que a teoria:

Autopsicografia

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

(PESSOA, p.172)

O poema, como objetivação da subjetividade daquele que o escreve, não pode falar de uma dor inexistente, de uma dor criada que só exista na condição de elemento estético. É necessário que o retratado exista e seja do conhecimento do artista. O imitador, aqui dito fingidor, é aquele que vivencia determinado sentir e o coloca no papel com seus sentidos multiplicados, elevados à condição de objeto estético, que transcende à transitoriedade do presente e se eterniza na recepção. A arte não tem como objeto elementos inexistentes, a sua imitação remete à vida real.

O poeta organiza e dá sentido estético a seu sentir real, dotando-o de autonomia, fazendo com que se torne um sentir possível de ser compartilhado com o leitor; este, por sua vez, não entra em contato com a dor real, do poeta-homem, mas com aquela passível de apreensão e expressão artística: a dor fingida. A arte consolida-se como uma forma de compartilhar experiências; pois mesmo não tendo sentido nenhuma das duas dores do poeta, de ambas, seja diretamente, seja indiretamente, o leitor compartilhou e sentiu-se bem isso

disso. O poeta não trata do fato atendo-se ao ele em si, mas sim buscando a recepção estética do sujeito que vai perceber o fato transformado pelas leis da construção artística.

Fernando Pessoa aviva, poeticamente, uma outra característica da arte que já havia apontado o Estagirita em sua *Poética*: O objeto da representação. Aquilo que o poeta leva a seu leitor pela sua atividade de fingir é a *dor*, ou seja, uma expressão de um sentir; não é possível conhecer alguém ou algo senão por acontecimentos ou ações pelas quais interage com o mundo. A personagem, embora construída artisticamente, é uma singularidade no mundo narrado, tem personalidade e se distingue do autor e do leitor, o que é universal e dotado de significações diversas são as relações com as quais na imitação agem e se relacionam as personagens entre si e com o mundo, estas é que obedecem as leis da verossimilhança e guardam reciprocidade com o mundo real do autor e do leitor. A complexidade da obra de Kafka não está na obra, mas nas relações que são travadas no mundo que ela representa:

Umás fábulas são simples, outras complexas; é que as ações imitadas por elas são obviamente tais.

(ARISTÓTELES, *Poética*, p.30)

Importa-nos aqui, mostrar a partir da teoria estética, as relações entre os aparelhos judiciais reais que teve contato Kafka durante sua vida e o atual, que nos cerca; e aquele outro que é representado em *O Processo*. Com tudo o que foi exposto aqui, podemos concluir que não há uma relação direta entre ambos. Não podemos dizer que aquela estrutura descrita realmente fosse real, tal e qual descrito na obra, esta descrição objetiva pertence à história. A obra de Kafka tomou uma perspectiva do fato real, a partir das relações humanas envolvidas na estrutura jurídica de seu tempo, e multiplicou seus sentidos pela percepção estética do fato, elevando o sinistro tribunal que persegue Josef K. à instância de fato além da transitoriedade do tempo presente. Desta forma, compartilha a experiência imediata do artista com o leitor, que é outro indivíduo sócio-histórico, a partir deste processo as relações imediatas do tempo presente, que vive o enunciatário com o aparelho judicial real de seu tempo, podem ser repensadas e revistas a partir de uma experiência que na verdade não teve, mas compartilhou do artista por intermédio da obra. Não se confunde, assim, o tribunal, produto estético do romance aqui citado, nem com aquele da década de 1910 na Europa, nem com o que temos hoje, cem anos depois em um país sul-americano, o que podemos concluir, instrumentalizados por esta teoria, é que persistem certas relações humanas transformadas em produto estético pelo artista e recepcionadas em sua multiplicidade de significações pelo leitor. Vamos retomar

esse raciocínio mais a frente no trabalho. Depois de estudo mais pormenorizado de passagens de *O Processo* poderemos analisar como estruturas que negam ao indivíduo a sua liberdade em um sentido pleno, são reproduzidas em nosso Estado por intermédio do aparelho jurídico.

2.2- Entre o consensualismo contratual e o gênero fantástico

Em uma análise à obra de Kafka, a estudiosa norte americana Robin West afirmou que as personagens ficcionais do autor são fatos consensuais, citando: “ Most of what happens to Kafka’s fictional characteres is fully consensual” (WEST, p.390 *apud* POSNER, p.193). Com esta afirmativa West procurou oferecer uma leitura contratualista de Kafka. Consideramos válidas todas as tentativas de acrescentar significações a qualquer forma de arte, mas há equívocos claros nesta leitura que pretendemos demonstrar. A tarefa do analista não deve extrapolar as dimensões do próprio objeto de estudo, e não há nada em *O Processo*, por exemplo que embase esta leitura de West. Em troca de sua sujeição àquele mecanismo supra-humano, expresso pelo agir ininteligível do Estado na forma de direito, Josef K. não recebe qualquer compensação, Posner foi acertado em sua crítica a posição de West ao dizer que:

By definition, a woman does not consent to forcible rape, but whether a worker consents to working in dangerous environment depends on whether he is paid to do so or tricked into doing so (the dangers may be canceled). The economic analysis of fraud and duress does not treat fraudulent or coerced choices as consensual. (POSNER, 1998, p.194)

Não diríamos nem que se trate de escolhas fraudulentas ou frutos de coerção, a visão que nos oferece Posner está igualmente ligada à concepção econômica do direito, e, assim, não pode ver que a literatura não se presta a este tipo de análise. A aparente passividade com que Gregor Samsa aceita sua nova condição de inseto e Josef K., por fim, aceita as inexplicáveis acusações que lhe eram imputadas só se confundem com consensualismo quando não observamos que são características inerentes ao próprio gênero literário no qual se inserem: o gênero fantástico. A forma fantástica exige, por sua estrutura ambígua, esta posição das personagens que tanto West quanto Posner remetem à explicação contratualista. Temos aqui a importância destes estudos preliminares que relacionam a obra com a natureza da própria arte e com o gênero no qual se insere, pretendemos com isso posicionarmos

criticamente diante do fato estético sem que nossas conclusões se mostrem por fim equivocadas pela má escolha dos princípios de análise.

Em sua *Introdução à Literatura Fantástica*, Todorov diz que para definir o *gênero fantástico* é necessário definir os que lhe são próximos. Na visão do teórico russo a tarefa de delinear as configurações primárias dos gêneros se faz melhor delimitando-os com aqueles que lhes são vizinhos. São limítrofes do *fantástico*, de um lado o *maravilhoso* e de outro o *estranho*. Nenhuma categorização, entretanto, consegue apreender seu objeto de maneira perfeita, ainda mais, uma que se pretenda realizar sobre a literatura. Há, assim, outros gêneros, intermediários ou impuros, que se criam nas zonas de contato entre os três, são eles o *maravilhoso-fantástico* e também o *estranho-fantástico*.

Para o fantástico a *hesitação* é o primeiro elemento necessário sem o qual não se realiza, este não se caracteriza apenas pela ocorrência de um acontecimento singular e fora da abrangência do esperado, mas também porque não se deve ler “poeticamente” nem “alegoricamente”. Tanto a fé absoluta quanto a incredulidade total nos levam para fora do fantástico, como acontece respectivamente na história da ressurreição da carne na bíblia e a eterna juventude em Peter Pan; é a posição intermediária onde encontramos a *hesitação*. Nesta posição está também o herói, que no desenrolar narrativo terá que escolher entre as duas interpretações dos fatos; sem, no entanto, firmar-se em sentido a qualquer destes.

Na instância do leitor, enquanto função intrínseca da obra, a percepção ambígua do mundo narrado e das escolhas virtuais do herói são também indecifráveis. Embora não coincida com a das personagens envolvidas na trama, ao leitor também é impossível resolver a hesitação pela escolha de um sentido que seja perfeitamente correto. É certo que a hesitação das personagens deve necessariamente exprimir-se no leitor, mas o contrário não se verifica com obrigatoriedade; não precisa a hesitação do leitor (enquanto *o outro*, para o qual se dirige o discurso artístico) estar argumentativamente materializada no interior da obra, como não é necessário que haja identificação com a situação em que se encontra qualquer personagem. Exemplo em que a hesitação do leitor não se verifica no interior da estrutura argumentativa da obra, mas apenas em seu efeito total direcionado à leitura é *Metamorfose* de Kafka; nesta novela não é irracional a nenhuma personagem que *Gregor Samsa* tenha se transformado em um inseto, todos se preocupam apenas com questões de ordem prática e individual, o próprio herói não tem uma reação que se espera de alguém que acorde naquela situação, este apenas pensa e reflete calmamente sobre sua nova condição enquanto se observa estupefato:

Queria primeiro levantar-se, calmo e sem perturbação, vestir-se e sobretudo tomar o café da manhã. E só depois pensar no resto, pois percebia muito bem que, na cama, não chegaria, com suas reflexões, a uma *conclusão sensata*. Lembrou-se de já haver sentido, várias vezes alguma dor ligeira na cama, provocada talvez pela posição desajeitada de deitar, mas que depois, ao ficar em pé, mostrava ser pura *imaginação*, e estava ansioso para ver como iriam gradativamente se dissipar as imagens do dia de hoje. Não duvidava nem um pouco de que a alteração de sua voz não era outra coisa senão o prenúncio de um severo resfriado, moléstia profissional do caixeiro viajante.

(sem grifos no original, KAFKA, 1993, p.12)

A hesitação, tão necessária ao fantástico, não é conforme parágrafo selecionado, compartilhado com o herói da história; diz o narrador que Gregor Samsa acredita que a sua aparente condição no momento que acorda deve ser fruto de “pura imaginação” e que, depois de se levantar chegaria à uma “conclusão sensata” sobre todo o ocorrido. É o leitor e apenas ele que se encontra na encruzilhada entre a explicação racional e a irracional, a consciência do herói não está fracionada.

A construção fantástica, dessa maneira, parte da obra, mas nela não se circunscreve necessariamente. Tanto a hesitação não está compartilhada necessariamente na visão e argumentação das personagens quanto esta não se extingue com o término do livro. Diz o crítico que “fechando o livro a ambigüidade permanecerá” (TODOROV,p.50); o que permanece, por sua vez, também é ambíguo, refere-se aos sentidos da história narrada, certamente; mas o grande artista é aquele que pelos sentidos ampliados de sua obra permite, a quem recebe, uma compreensão nova do mundo contemporâneo à leitura, dá novos princípios pelos quais o sujeito-leitor pode reorganizar os sentidos de sua vivência imediata. A hesitação pode, assim, se perpetuar muito além da obra e da situação comunicativa que ela possibilita.

Retomando a proposta de Todorov, o gênero fantástico é aquele em que o leitor se encontra entre virtuais sentidos da obra: um racional e outro irracional. Diante desta insolúvel perspectiva o leitor não consegue se resolver por nenhum deles, esta é a hesitação do gênero fantástico. A escolha e o desenlace da trama no sentido do racional é aquilo que se chama gênero estranho, origem do moderno gênero policial que tem em Edgar Allan Poe um de seus primeiros praticantes. Citando o próprio Todorov:

Nas obras que pertencem a este gênero relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pela lei da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra; incríveis, extraordinários, chocantes, singulares inquietantes, insólitos e que, por esta razão provocam na personagem e no leitor a reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram

familiar. (...) A pura literatura de horror pertence ao estranho, muitas novelas de Ambrose Bierce poderiam aqui nos servir de exemplo.

(TODOROV, p. 53)

O maravilhoso, de outra forma, é aquele em que o irracional e o inquestionável apresentam-se como realidade da obra, cite-se apenas *As Mil e Uma noites e diversos contos de fadas*. Ao estranho se opõe diametralmente o maravilhoso, tendo como ponto médio o fantástico:

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. [...] Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas [...], e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa.

(TODOROV, p.60)

Resta dizer, nesta sucinta explicação teórica, que para o crítico russo há também dois gêneros “impuros” que surgem da relação que o fantástico estabelece com os seus vizinhos. Denominam-se estes gêneros híbridos de fantástico-estranho e fantástico maravilhoso; ambos compartilham a característica fantástica da hesitação, no entanto, no seu desenlace é apresentado às personagens ou ao leitor exclusivamente, elementos que permitem produzir um juízo que concede ao que foi narrado uma explicação racional (como em *A queda da casa de Usher, Edgar Allan Poe*) ou atribui-lhe características puramente maravilhosas (convém citar o *Retrato de Dorian Gray, Oscar Wilde*).

As três condições, já apresentadas neste trabalho, para a constituição do gênero fantástico são sintetizadas da seguinte forma:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre a explicação natural e a uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa postura com o texto: ele recusará tanto uma interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não tem valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita.

(TODOROV, p. 39)

Em *O Processo* há, assim, um exemplar do fantástico puro, onde o leitor inicialmente compartilha a sensação de hesitação com o herói, mas vê paulatinamente o manto de acontecimentos obscuros tomar a consciência de K., enquanto este busca uma solução para seu problema. Importa-nos demonstrar como Kafka se serve da instituição jurídica para introduzir esta dimensão nova na vida do herói. Com a informação de que o processo estava-lhe sendo movido, Josef K. entra em contato com uma estrutura, até então desconhecida, e inalcançável para sua razão humana.

O leitor não se entrega ao sobrenatural nem atribui cumprimento das leis da racionalidade aos fatos, ao fim da leitura perdura o sentir hesitado no espírito, inconformado e balançado. É intrigante o que se sucede ao herói; Joseph K. parece atônito, resultado do processo gerado pelo avultamento do obstruso em sua vida, parece se decidir pela incapacidade de atribuir sentido àquilo, entregando-se a uma morte vazia. É uma saída que extrapola a forma fantástica, motivo pelo qual é necessário algumas palavras sobre o absurdo na representação literária.

2.3- Quando direito não é justiça: o absurdo

O efeito inevitável da leitura de *O Processo* é de revolta, o leitor se depara com um homem acusado de um processo, cujo teor desconhece, e que ao fim é condenado e executado. Não é necessário, no entanto, que o leitor seja versado em letras jurídicas, para compreender que o processo movido contra Josef K. é um absurdo e se sentir indignado com isso.

Um conhecedor de normas jurídicas poderia dizer que o processo movido contra Josef K. é absurdo, pois falta a observância de garantias mínimas como o devido processo legal e a ampla defesa. Acontece que o leitor não conhecedor destes termos, ao fim da leitura do romance, também sente que uma injustiça está sendo praticada contra o herói. Desta pequena exposição concluímos que as categorias de justiça/ injustiça não estão restritas ao saber jurídico; pertencem, ao contrário, ao sentir comum. Para a visão do jurista ser justo ou injusto são atributos do fato por estar em consenso ou em desacordo com a norma que garante o devido processo legal. O que nos descreve Kafka, em *O Processo*, é uma angustiante situação em que a existência do direito, se estendendo a do próprio Estado, está em desacordo com o sentimento do cidadão comum de justiça, gerando no leitor um inevitável sentimento de absurdo.

Conforme já exposto neste trabalho, o tribunal que vemos em *O Processo* não é parte de um aparelho jurídico real, mas sim uma representação verossímil das relações humanas envolvidas na construção de determinado mecanismo judicial que Franz Kafka experimentou imediatamente em sua vida. O autor não pode inventar relações humanas novas, e se pudesse essas não seriam inteligíveis ao leitor. Se o artista captou esteticamente o efeito absurdo de certa instituição estatal de seu tempo é porque as relações humanas representadas a partir dela foram absurdas. E, mais importante para nossa proposta de análise, se o leitor de hoje sente e se propõe a discutir o absurdo do agir Estatal por intermédio do direito na obra de Kafka é porque ainda reconhece nas relações humanas envolvidas na construção da estrutura jurídica de seu próprio tempo o elemento absurdo. Saindo um pouco do foco, a título de argumentação, até pouco tempo atrás, piadas que menosprezavam a condição da mulher na sociedade faziam o público rir, tal fato não acontece nos dias de hoje; é fácil concluir que a mudança das condições do enunciatário pela afirmação positiva do papel da mulher na sociedade fazem com que o ouvinte não identifique o elemento de graça nas relações humanas descritas na situação anedótica.

Em seu ensaio sobre o absurdo, Albert Camus traça as primeiras linhas de seu raciocínio ofertando uma questão a seu leitor: “o que leva alguém a suicidar-se”? Formula a hipótese de que dar cabo à própria vida estaria relacionado à compreensão íntima de que não há sentidos que dêem à vida valor que lhe justifique ser vivida. Assim propõe a relação entre *suicídio e absurdo*. Em outro extremo, para a falta de valor do imediato, há a *esperança* que é a troca do mesmo sentimento de absurdo em favor de um sentido inalcançável e intangível imediatamente; está relacionado com certo merecimento, a sublimação da própria vida presente em favor de uma outra que está no porvir: a razão da vida está em um tempo posterior àquele do vivido. Assim propõe a relação entre *esperança e absurdo*.

A inexorável necessidade humana de atribuir lógica à experiência imediata e ao mundo que o cerca é o embasamento para a que o indivíduo desenvolva a esperança de alcançar determinada retribuição; trata-se também da mesma dinâmica do ato suicida: há nele uma lógica expressa na individualidade de seu autor. É assumir que a existência conforme compreendida não “vale à pena”.

Em *O Processo* vemos um Direito cuja existência não está ligada a essência da justiça, justificado por um mecanismo validado pelo Estado de lógica inalcançável. Frente a esta estrutura sinistra as posições do heróis, Josef K., são diversas e vão mudando no percurso da narrativa. Primeira delas é a negação e revolta pela constatação de que uma injustiça está se aplacando em sua vida, acontece que durante sua luta contra o processo absurdo, vai,

paulatinamente deixando de viver, representado pela diminuição de interesse em outras dimensões de sua vida que não fosse o processo. Sua vida perde o valor e a morte se torna uma forma de dar lógica às acusações infundadas que sofria. A lógica derradeira do suicídio de Josef K. é “ se sou acusado é porque sou realmente culpado”.

O hábito de viver precede viver de fato: sentir-se vivo, estar em si a cada momento pequeno e singular é uma tarefa impossível, de todas as atividades que preenchem a vida de um indivíduo aquelas realizadas em pura ação habitual são em maior quantidade. O homem é compelido a gestos fugazes que a existência moderna ordena: “Oi! Como vai?”. A avultosa existência habitual tem implicações diretas na voluntariedade em morrer na medida em que se torna assombreamento à existência: não mais se vive, apenas habitua-se com. O suicídio é, antes de tudo, a compreensão do irrisório que está contido no hábito que adentra e constitui, peça a peça, a vida. A ausência de qualquer razão profunda de viver, o vazio dos movimentos cotidianos e a inutilidade que representa permanecer a sofrer. Conforme assevera o filósofo francês:

Esse divórcio entre o homem e a sua vida, entre o actor e seu cenário é que é verdadeiramente o sentimento do absurdo.

(CAMUS, p.19)

Compreender verdades absolutas é uma tarefa impossível ao homem, pois que todas as verdades só existem enquanto relativas a determinado sujeito, tempo e local. A compreensão que um indivíduo tem da vida é uma secção e ordenação subjetiva do mundo; que pelas suas possibilidades, lhe supera em sentidos. É por isso mesmo que o direito em *O Processo* se mostrou absurdo, sendo justificado em uma verdade absoluta, descrita por uma ordem inalcançável ao indivíduo

O suicídio é, assim, uma espécie de *lógica suprema*, é a lógica da morte. Pela impossibilidade de compreender o mundo em categorias de verdade absolutas o indivíduo dá o derradeiro golpe lógico: o suicídio. Ordena-se o mundo. Esta razão derradeira encontra-se em não viver o incompreensível. Diz o filósofo existencialista que:

A tenacidade e a clarividência são espectadores privilegiados neste jogo desumano em que absurdo, a esperança e a morte travam diálogo. O espírito pode, então, analisar as figuras dessa dança elementar e subtil, antes dele próprio as ilustrar e viver.

(CAMUS, p.22)

A essa observação que o espírito pode empreender ao diálogo da esperança, do absurdo e da morte, temos a literatura como local privilegiado de observação. Através dela o sujeito torna-se *primo* espectador desta dança de significados profundíssimos e extremos.

Cada sentir do homem cria para si um universo onde introduz a consciência em suas veredas próprias. Há um universo do ciúme, da ambição, do egoísmo ou da generosidade. “Um universo quer dizer uma metafísica e uma atitude de espírito” (CAMUS, p.22). O absurdo é também dotado de um universo seu, onde tem sua autonomia e onde tudo lhe é permitido; não se pode encará-lo, no entanto, como a nenhum sentir, pois não se encontra neste plano: não é físico. Está na dimensão do próprio universo que não coincide com o dos homens.

Conhecer verdadeiramente e completamente qualquer homem é também atividade fadada ao fracasso; pode-se ver sua compleição física, mas sua consciência vaga em universos que a outros não é dado a reduzir. Haverá sempre algo desconhecido que escapa ao próprio sujeito, algo inapreensível. Compreender um homem é observá-lo agir, pois que não se depreende nada senão de atos: que são físicos. Viver é uma sucessão de atos, sejam estes por hábito, por esperança ou por uma necessidade de ordenação lógica. A irracionalidade dos universos do sentir é expressa nos atos do homem sem que, no entanto, seja possível precisar-lhes clareza.

É este, em sucintas palavras, a hipótese e o método de Camus.

Na impossibilidade de vasculhar o mundo da metafísica a observação do agir prático é uma maneira possível de traçar os perfis do sentir. Sobre seu método diz Camus:

O método aqui definido confessa o sentimento de que todo o verdadeiro conhecimento é impossível. Só as aparências podem enumerar-se e o clima fazer-se sentir. (CAMUS, p.23/24)

A estranheza é o primeiro dos passos para compreender o absurdo. Os sentidos possíveis do mundo escapam à compreensão individual; em observação um variado conjunto humano é fácil constatar que há multiplicidade de crenças remete a inúmeros princípios de fé para organizar o redor. O mundo foge à racionalidade quando se transforma nele próprio e agrega a todas as inúmeras racionalidades que pretendem organizá-lo e por isso transcende a todas. Tendo o sujeito adquirido a capacidade de pensar, observando que à luz do dia vive-se o hábito e que nenhuma lógica sozinha é capaz de compreender o mundo, conclui assim pelo seu absurdo.

O pensar precede a estranheza, esta está em constatar que reside nos hábitos certa ritualidade, formas que têm seu conteúdo esvaído: “Oi! E a família?”. São aspectos mecânicos que mascaram apenas a inumanidade do agir. O pensar faz deles risíveis e estúpidos; muitas vezes este ritual mecânico leva a um sentir horrendo:

Este mal-estar ante a inumanidade do próprio homem, esta queda incalculável ante a imagem daquilo que somos, esta ‘náusea’, como também a chama um autor de nossos dias, é também o absurdo.

(CAMUS, p.27)

Nestas circunstâncias ao pensamento é lícito concluir que a morte pouco há de representar quando o corpo já estava inerte antes que a alma dele se desprendesse. Morrer torna-se logicamente impossível, experimentar a morte é também um absurdo.

Para o homem, compreender é tornar aquilo que compreende em humano, dar-lhe dimensão antropomórfica. O pensamento tem a forma do próprio homem como sujeito que o pensa e, por isso, são suas as perspectivas nele impressas. A verdade enquanto busca derradeira do espírito só é possível quando reduzida à forma antropomórfica do pensar. Por isso lhe é impossível compreender totalmente o mundo que lhe é exterior: este o excede. O mundo compreendido não tem nada em si mesmo, há apenas a projeção humana dele nas proporções de daquele que pretende conhecê-lo; são projeções localizáveis no espaço e no tempo. O conhecimento é construído no seio de uma sociedade, só é razoável em si mesmo; em diacronia, está fadado a ser superado, e é ele próprio quem sustenta seu sucessor. Em uma dialética do conhecimento, este carece de sentido se em sua própria existência já se afirma sua virtual obsolescência. É neste caminho que conclui Camus que “a inteligência também diz, a seu modo, que este mundo é absurdo” (p.31).

Em uma pequena reorganização de seu pensar, diz o existencialista francês:

Fui depressa de mais quando disse que o mundo era absurdo. Tudo o que se pode dizer é que esse mundo não é razoável em si mesmo. Mas o que é absurdo é o confronto deste irracionalismo e desse desejo desvairado de clareza, cujo apelo ressoa no mais profundo do homem.⁵

(CAMUS, p.31)

O absurdo, como os demais sentir, tem seu universo próprio dentro do qual o espírito é guiado pela paixão, sendo esta a mais lacerante de todas. A questão encontra-se, pois, em saber se é possível viver a “paixão absurda” sem arrebatar unicamente para dentro de seu universo, de ser consumido por ela.

⁵ A publicação da qual são retiradas todas as citações do *Mito de Sísifo* é portuguesa

O homem está acorrentado a seu mundo sem dele poder concluir nada de verdadeiro, nem definitivo; trata-se de uma condição humilhada a condição humana, assim considera *Heidegger*. É com essa preocupação que *Camus* lança olhares ao *Mito de Sísifo* para demonstrar o sentimento absurdo; É a história de um indivíduo que tenta superar as prisões e vencer a própria natureza humana, superando a própria morte.

Não se confunde, no entanto, o sentimento absurdo com a noção de absurdo, esta funda aquele primeiro, nada mais; não se resume a ela senão no rápido momento em que o homem reduz tudo à sua condição antropomórfica e julga o universo.

As assertivas filosóficas expostas anteriormente lançam luzes a compreensão absurda do mundo em sua perspectiva exterior. Esta noção, no entanto, pode ser compreendida espontaneamente por qualquer homem, sem que para isso sejam necessários grandes desenvolvimentos teóricos e filosóficos:

Se acuso um inocente de um crime monstruoso, se afirmo que um homem virtuoso cobiçou a própria irmã, o absurdo será tanto maior quanto a distância entre os termos da minha comparação. Há casamentos absurdos, desafios, rancores, silêncios, guerras e também pazes absurdas. Em cada caso, o absurdo nasce da combinação. Sinto-me, pois, autorizado a dizer que o sentimento do absurdo não brota do simples exame de um facto ou de uma impressão, mas antes jorra da comparação entre um estado de facto e uma certa realidade, entre uma acção e o mundo que a ultrapassa. O absurdo é essencialmente um divórcio. Não está num nem noutro dos elementos comparados. Nasce do seu confronto.

(CAMUS, p37/38)

Não está nem no homem, tampouco no mundo o absurdo; mas sim na dissociação localizada além da percepção habitual. Há, neste sentido, uma relação tríade construída sobre as bases dadas: Homem-Absurdo-Mundo. Acabando-se o homem, extingue-se a relação, daí que a morte é o fim do absurdo. Fora do mundo também não há absurdo, daí o agir da esperança que, ao sublimar o homem, na crença de uma retribuição localizada em tempo e lugar intangíveis, extingue o absurdo pela supressão do elemento mundo da tríade relação.

A dissociação do homem com o mundo é um agir, passível assim de ser literariamente representado. Só a ação é capaz de se prestar à imitação artística. A complexidade da narrativa está diretamente associada à complexidade dos desdobramentos possíveis da ação humana representada. O artista, por sua percepção estética privilegiada, é capaz de, em sua representação dos atos ordinários, construir em sua obra o sentimento absurdo: a dissociação entre o homem e o mundo.

Frente à constatação do sentir absurdo dois são os caminhos possíveis, um pelo *consentimento*: pela sublimação ou suicídio; outro é aquele que se refere à consciência absurda. Ergue-se, desta maneira, a universal contenda do homem livre por intermédio de sua consciência contra a realidade que lhe ultrapassa o entendimento. O suicídio não é o passo próximo da revolta, aquele está ligado à sublimação como uma forma de consentimento com o absurdo; “consciência e revolta, estes recursos são o contrário da renúncia: trata-se de morrer irreconciliado e não de bom grado” (CAMUS, p.57).

Inserimos nestas reflexões finais uma análise de *O Processo* que retomaremos no momento adequado à análise pormenorizada da obra. Frente à constatação do absurdo que é o processo que lhe movem em um primeiro momento Josef K. tem a consciência da injustiça da qual está sendo vítima e se rebela contra aquele Estado de onde irradia o absurdo. O livro é a narração da luta e derrota de um herói com a consciência livre contra a lógica de um direito que lhe ultrapassa o entendimento, pois está justificado na estrutura supra-humana do Estado. O suicídio que vemos no fim do livro não é consequência da revolta, mas da sujeição da consciência individual, da liberdade do homem, àquela lógica inatingível.

3 – A ERA DAS GUERRAS E FRANZ KAFKA

3.1 – Sociedade e tecnologia no início do século XX

“As Luzes se apagam em toda a Europa”

Edward Grey ⁶

Para entender a obra de Kafka é preciso entender o século XX, que segundo Hobsbawn, foi marcado como a *era dos extremos*. Um período de cem anos que já começa com uma guerra, em seu decorrer marcado por tantas outras nas quais o elemento tecnológico teve importância decisiva. Outros fatores como a intensificação do modo capitalismo de produção e as mazelas inerentes a seus mecanismos, da queda da bolsa de valores de Nova Iorque, que levou com ela toda a economia do planeta. A síntese destes e outros fatos é a quebra da *estabilidade* histórica sentida até aquele momento. Essa reviravolta histórica é marcada por rupturas profundas nas organizações estruturais política, social e religiosa. O novo mundo, mais instável, levou a uma ruptura na compreensão que os indivíduos tinham dele. A consciência artística em sua sensibilidade aguçada é a mais importante caixa de ressonância das mudanças estruturais, suas obras são a materialização e registro estético das neonatas relações sociais.

O reflexo em literatura das mudanças estruturais ocorridas, da nova composição instável em que se encontrava o mundo pela segmentação em áreas de influência e pelo posterior surgimento e fortalecimento da revolução socialista russa, dá origem a uma *tensão* na própria estrutura da obra que se manifesta em diversos aspectos. Num plano amplo, encontramos a *complexificação geral* e o *aprofundamento do conteúdo* da obra literária, que, por sua vez, cria *múltiplos planos* na *estrutura* da obra obrigando o leitor a desdobrar-se em sua atividade para compreender em plenitude a *tensão* que assumiu aquela determinada *Forma* especial, gerando justamente o aprofundamento de sentidos da obra. A realidade desdobrando-se a cada instante em complexidade é a nova estrutura histórica em pleno estado de formação. Certamente não se trata de processo parido pelo século XX, mas é só neste

⁶ Apud HOBBSBOWN, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX, 1914-1991* (Tradução Marcos Santarrita). São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.30.

momento que todos os fatores necessários se reúnem e pelo processo catalisador da guerra, desenvolve-se em velocidade nunca antes vista.

O artista em meio a esta realidade de constante desdobramento, a essa velocidade de mudanças nunca antes vista, dá corpo a uma arte que vai *do plano da superfície ao plano interior*, sua tarefa é captar os acontecimentos em sua raiz semântica, dando *Forma* à tensão em profundidade para que o leitor passe do plano da superfície ao mais profundo e encontre os sentidos que estão nos cantos mais recônditos da obra. Em *Metamorfose*, o narrador apresenta o *homem-inseto*, uma criação da sociedade do século XX, que com a exacerbação das desigualdades sociais, cria um conjunto de indivíduos que dorme sobre pontes, sobre marquises, freqüentam cantos e buracos sujos e disputam sua comida com baratas. O *homem-inseto* não é uma criação de Kafka, é um fato que o artista encontrou no mundo e que é representado na obra de maneira superficial, mas que tem desdobramentos no plano profundo da obra e da estrutura social. O tratamento que a sociedade dá a estes indivíduos, rebaixando-os à *condição de insetos*, é representado no produto estético pelo personagem que assume na própria forma física o que as relações sociais legaram a seu conteúdo.

A sensibilidade artística tem o *poder de captar e registrar* a partir de seus mecanismos próprios aquilo que a história, como ciência, fará a posteriori. É legada à ficção a atividade de penetrar nas mudanças sociais que estavam ocorrendo, captando e representando em profundidade as *tensões* desta ruptura histórica, deste novo estado de coisas. O espantoso neste sentido não é que Gregor *Samsa* tenha se transformado em um inseto horrível, isso não espanta a nenhuma outra personagem, o herói mesmo não vai além de constatar-se em nova natureza; o verdadeiro e grande espanto está em descobrir na realidade próxima ao leitor, seres humanos achoutados aos contos e diminuídos para uma sub-existência como se fossem indivíduos de segunda classe, ou simplesmente: insetos.

A imagem do universo se afasta das concepções estáveis, a partir das quais era concebido até então. Os acontecimentos bélicos da época levaram a um fraturamento social: o mundo deixa de ser sentido, vivido como uma realidade sujeita à relações diretas e necessárias de causa e efeito, como um dado provido de formas nítidas. O mundo se torna *caótico*. Desintegra-se em camadas separadas sujeitas a ação de forças variadas e estranhas, místicas e incompreensíveis. A esta relação de fundo histórico juntam-se as diversas descobertas tecnico-científicas, como a física nuclear, a teoria quântica e a teoria da relatividade.

O modelo atômico sugerido por Rutheford segundo o qual o átomo seria inteiramente vazio, consistindo seu centro de um núcleo positivo, minúsculo e denso, que ocupa um ínfimo espaço e é rodeado por elétrons negativos que giram ao seu redor atraídos por ele, não

coaduna com os princípios da *física clássica* para explicar os movimentos. Ou seja, as leis da física que se baseavam em hipóteses fundamentais retomadas aos estudos de Galileu Galilei, Isaac Newton e outros estavam sendo questionadas e re-elaboradas em seus *princípios mínimos*. A visão do universo como uma enorme máquina vastíssima e complexa que operava sob bases principológicas estritamente mecânicas e todo este movimento dentro do complexo era regido por relações de causa-e-efeito não mais satisfaziam àquelas novas compreensões emergentes. Seria muito difícil compreender, a partir das leis da física clássica, que na estrutura atômica há partículas carregadas positivamente e outras negativamente e ambas não se atraem, implodindo, ou se repelem, explodindo. Diz o poeta Robert Penn Warren que:

Com a descoberta da física quântica, o grande modelo mecanicista do universo ruiu por terra e a velha doutrina do determinismo foi desafiada. (WARREN, p.62)

A própria ciência se desdobra em seus princípios, uns para explicar as relações mecânicas do mundo, outros para as relações subatômicas. Daí que se desfigura o mundo baseado na sensação de ordem e estabilidade do universo, uno e coeso em princípios imutáveis, seja cientificamente, seja socialmente, seja esteticamente.

Não poderia haver proposições definidas, o universo estava em plena desintegração e este processo é retratado visualmente pelos artistas surrealistas e expressionistas. Grande expoente destes movimentos de vanguarda européia, Salvador Dali, retrata esteticamente em sua obra a perda das proporções físicas do próprio indivíduo, os objetos e sensações de sua arte parecem estranhos, místicos: quase indecifráveis. Para muitos artistas desta época a realidade torna-se um delírio, um horror, um grande pesadelo, um não sentido onde todos os movimentos convulam provocando grande *caos* na existência dos indivíduos. Na arte dramática a representação do mundo como algo incoerente é feita, entre tantos, na obra de Ionesco, *O Rinoceronte*, e Beckett, em *Esperando Godot*. Esta desintegração da imagem do universo na mente de muitas pessoas de distintos grupos sociais é a *desintegração da própria consciência*. Nos dizeres do antropólogo britânico Raymond Firth:

Tecnologicamente, coloco o desenvolvimento da eletrônica entre os fatos mais significativos do século XX; em termos de idéias destaco a passagem de uma visão relativamente racional e científica das coisas para outra não racional e menos científica. (*apud* HOBBSBOWN, p. 12)

O artista se utiliza do processo de captar e destacar do caos, realidade momentânea e em estado de mudança, aqueles fenômenos que considera vitais. Acontece, por vezes, que a representação feita é abstrata, quase mística, quando os fenômenos postos em questão são aqueles radicados nas camadas mais profundas da realidade histórico-social e da consciência mesma dos artistas. Desta maneira o que se põe em *jogo* não são os objetos retratados em si, mas *uma visão artística* da realidade social naquele determinado *recorte estético* destacado. Assim, conclui-se que, se o objeto final do recorte e tratamento estético da realidade é absurdo, é porque também absurdo é o mundo em que foi capturado e destacado pelo artista.

3.2- A decadência do Estado democrático liberal e a ascensão do totalitarismo

O primeiro quartel do século XX, chamado por Hobsbawm de *era da catástrofe*, é marcado pelo colapso dos valores e instituições da ordem político-econômica liberal. Entre estes valores em decadência estão “a desconfiança da ditadura e do governo absoluto; o compromisso com um governo constitucional com ou sob governos e assembléias representativas livremente eleitos, que garantissem o domínio da lei; e um conjunto aceito de direitos e liberdade dos cidadãos, incluindo a liberdade de expressão, publicação e reunião.” (HOBSBAWN, 1995, p.113). Esta é a herança legada pelo século XIX, Estado e sociedade, informados em seus elementos constitutivos pelo valor elevado da razão, do incremento do debate político aberto, de desenvolvimento científico e pela educação a fim de buscar melhorias reais na condição humana integralmente concebida. Estas condições não eram, no entanto, homogêneas e circunscreviam a parcelas não majoritárias, pois “a ignorância e o atraso das massas, (...), e a irracionalidade humana latente tão explorada por demagogos, eram de fato um motivo de alarme.” (idem, p.114). Mas este alarde não era generalizado, mantinha-se relativo enquanto a estabilidade das condições sociais, originárias do século anterior, aparentemente mantinham as condições sociais em um *status* de estabilidade.

Em sua maioria os regimes que emergiram da primeira guerra mundial, novos ou velhos, eram regimes parlamentares representativos eleitos. Representam o avanço político das instituições de democracia liberal. Por esta perspectiva, o rápido desenlace dos acontecimentos redundantes da segunda guerra mundial parecem não explicados. Merecem, assim, minuciosa atenção:

E no entanto os 23 anos entre a chamada “marcha sobre Roma” de Mussolini e o auge do Eixo na segunda guerra mundial viram uma retirada acelerada e cada vez mais catastrófica das instituições políticas liberais. Em 1918-20, assembleias legislativas foram dissolvidas ou se tornaram ineficazes em dois Estados europeus, na década de 1920 em seis, na de 1930 em nove, enquanto a ocupação alemã destruía o poder constitucional em outros cinco durante a segunda guerra mundial. (HOBSBAWN, 1995, p.115)

A literatura tem seus mecanismos próprios de registro histórico, sua posição privilegiada está em poder fazê-lo ao mesmo tempo e por dentro do acontecimento dos fatos. Conseqüência disso é que, muitas vezes sua natureza vai além da representação, alcançando a predição. A obra de Kafka insere-se neste contexto, como registro do caos absurdo que está se tornando a realidade no início do século XX, dando ao leitor a capacidade de vivenciar experiências redivivas desta época sinistra. Trata-se de verdadeiro registro do enfraquecimento das instituições democráticas liberais durante a *era das catástrofes*, e das conseqüências culturais que envolvem as relações do indivíduo com o Estado. Sobre a privilegiada posição da literatura em relação as ciências que registram a história:

Mas há críticos que consideram de outra maneira o realismo de Kafka – para eles um escritor habilitado a oferecer a partir de seu ângulo específico de observação histórica, uma visão esteticamente eficaz e nada metafísica do que ainda estava por acontecer; por isso *O Processo* pode ser concebido como uma profecia do terror nazista, em que a detenção imotivada, os comandos de espancamento, as decisões incontrastáveis das esferas de poder e o assassinio brutal faziam parte do cotidiano.

(CARONE *apud* KAFKA, 2003, p.250)

É a visão de um mundo onde “o perigo vinha exclusivamente da direita. E essa direita representava uma ameaça ao governo constitucional e representativo, mas uma ameaça à civilização liberal como tal, e um movimento potencialmente mundial, para o qual o rótulo de ‘fascismo’ insignificante, mas não totalmente relevante.” (HOBSBAWN, 1995, p.116). Sobre o vulto deste fantasma ainda não totalmente definido que Kafka produz toda a sua obra. É esta força ainda insuficiente que se tornaria na década de 1930 para a direita internacional um senso de confiança histórica que inspirou forças antiliberais ao redor do mundo.

As políticas dos ascendentes Estados antiliberais não se baseavam na afirmativa de qualquer programa ideológico próprio, mas sim, nos preconceitos tradicionais de classe e na

negação das instituições liberais e do comunismo. Em *O Processo* vemos, de certa forma, como a falta de afirmações na construção do plano político de um Estado se desdobra na vida do indivíduo. Neste romance, ao seu fim, nada é certo além da culpa de Josef K., fruto da sistemática negação de liberdades individuais por parte do de uma composição de Estados europeus em vias de autoritarismo.

Importa destacar que estes movimentos não nasceram no século XX, mas apenas tomaram delimitações e organização mais precisos:

Contudo, se os regimes reacionários desse tipo tinham origens e inspirações mais antigas que o fascismo, e às vezes muito diferentes dele, nenhuma linha nítida os separava, porque ambos compartilhavam os mesmos inimigos, senão as mesmas metas. (idem, p.118).

Neste contexto ascendente a atitude reacionária da Igreja católica romana teve papel central, agindo sobre diretrizes consagradas no Concílio Vaticano de 1870. “A doutrina do ‘Estado corporativo’, melhor exemplificada em países católicos, foi em grande parte elaborada em círculos fascistas (italianos), embora estes, é claro, tivessem recorrido à tradição católica para fazê-lo” (idem, p.118). Esta posição da igreja é também representada na obra de Kafka, na ambígua figura do sacerdote da catedral (em *O Processo*), cuja palavra serve a uma dupla justificação da superioridade das instituições sobre a consciência do homem comum, pois é capelão do tribunal, no qual está o processo em que Josef K. é acusado. Esta união entre igreja, reacionários anacrônicos e os ascendentes fascistas foi resultado de “um ódio comum pelo iluminismo do século XVIII, pela revolução francesa e por tudo o que em sua opinião dela deriva: democracia, liberalismo, (...)” (idem, p.118).

A partir de uma grande percepção artística do mundo, Franz Kafka reúne em si, características necessárias para a apreensão destes novos e sinistros movimentos político-sociais:

Pois como judeu, não pertencia totalmente ao mundo cristão. Como judeu indiferente – pois foi-o a princípio – não se integrava completamente com os judeus. Por falar alemão, não se amoldava inteiramente aos tchecos. Como judeu de língua alemã, não se incorporava de todo aos alemães da Boêmia. Como boêmio, não pertencia integralmente à Áustria. Como funcionário de uma companhia de seguros de trabalhadores, não se enquadrava por completo na burguesia. Como filho de burguês, não se adaptava de vez ao operariado. Mas também não pertencia ao escritório, pois sentia-se escritor. Escritor, porém, também não é, pois sacrifica suas forças pela família. (ANDERS, p.23/24)

É a este homem, deslocado de seu lugar, pertencente a lugar algum, que foi dada a capacidade de descrever de dentro do acontecimento dos fatos, o absurdo que representam. Sua descrição estética consiste em tirar o leitor do lugar a que está acostumado, em dar a ele a perspectiva mal acomodada com a vida. Para, após a leitura, retornando a seu mundo, experimentar o estranhamento ao perceber que não era a obra absurda, mas o mundo que ela representa.

3.3-Elementos de composição em Kafka

3.3.1- Método de Kafka

É publicada ainda no século anterior, em 1900, a obra do psicanalista Sigmund Freud, *A Interpretação dos Sonhos*, obra na qual o sonho é definido como a *realização dos desejos*. Entre o sentido manifesto e o latente se expressa, pelo meio simbólico, desejos concretos por trás dos absurdos narrativos. Utilizando a lingüística de Saussure, reposicionáramos a questão afirmando que há um eixo de combinação no qual a sentença inconsciente: *eu tenho desejo determinado objeto* (sentido latente), dá lugar a um paralelo no eixo de seleção, representado pelo sentido manifesto, a uma forma expressiva não compreensível e irracional ao consciente, trata-se do *discurso onírico*.

O método de construção estética de Kafka está diretamente ligado ao sistema de violação das proporções do mundo real. O autor representa o homem em sua *naturalidade cotidiana*, como em Josef K., um homem absolutamente real/natural que tem sua concretude definida pela *veracidade* de seus gestos e movimentos interiores. Entretanto, no pulsar da narrativa, o leitor é levado a constatar que há o avanço de *algo estranho*. O *obstruso* vai, paulatinamente, sobrepondo-se. Como leitores, somos testemunhas desta infiltração na vida de Joseph K. A narração da vida de K. se converte em narração dos meios de ação de *forças superiores e poderosas* na vida do indivíduo. A grandeza estética da arte em Kafka está no salto orgânico de dimensão narrativa em um outro, do plano cotidiano/ordinário que observamos na intervenção de todas as estranhezas na vida de K. Assim se dá a passagem da superfície ao plano da profundidade: pela inserção do plano do fantástico, algo que está no mundo e não está, sendo, ainda assim, desdobramento da vida real da personagem, de uma vida comum.

Kafka introduz no plano do comum, do acordar natural do herói, em *Metamorfose* e *O Processo*, novos elementos que são inverossímeis (os guardas que o detêm, forma de inseto). A este elemento estranho, outros são acrescentados durante a narrativa, dando ao conjunto característica verossímil. O fato que antes, isoladamente, gerava estranheza, com o tempo passa a aparentar certa naturalidade. Alargam-se os limites do possível, nos vértices do espaço (surgimento de personagens ou passagens em lugares improváveis) e do tempo (continuação em momentos distintos de fato como ininterruptos, correr de acontecimentos no tempo mais rápido ou mais lento que o normal), a transfiguração desta totalidade vai, de pouco em pouco, naturalizando-se, tornando-se conhecida.

Chamamos de *lei do sonho*, ou de *poética onírica*, a esta estratégia estética de Kafka. O procedimento pelo qual se realiza a transição das leis da existência humana em direção às leis extravagantes do sonho, como forma de sair da dimensão humana da lógica diurna. Desconstrói-se a lógica dos dias em favor do exagero das leis do sonho. Formalmente este proceder concretiza-se por uma justaposição de quadros sem razão. A partir de um dado, de uma situação, surgem novas personagens, alteram-se cenários, o que antes era estável caminha e, lentamente, se transforma em outra coisa e dessa mudança cria-se um impasse. Um objeto de desejo, por exemplo, não é nítido, não se consegue saber o que quer quando deseja aquela determinada coisa. O sujeito ao se aproximar do objeto, o vê se afastando, como em um sonho quando ao nos aproximarmos de determinado objeto perquirido, este se afasta de nós e na mesma razão em que se move para longe perde suas linhas de delimitação e ganha configuração indefinida. Assim é a composição do *Processo*, *Josef K.* a cada passo tomado no intuito de se aproximar do entendimento e da solução sobre o processo que lhe é movido vê este se afastando e tornando confuso, esquisito.

A impossibilidade de levar qualquer atividade até o fim é a mesma que torna inapreensível qualquer explicação racional e delineável sobre o processo que lhe é movido, assim, *K.* está paralisado, sempre no mesmo lugar, sem poder tomar qualquer atitude em relação a este. É como aquela inafastável criação do inconsciente noturno que nos põe em determinado cenário onde, não obstante o quanto tentemos, o quanto correremos, não se consegue fugir de certo perseguidor indefinido, pois o espaço parece permanecer imutável.

Essa busca em direção à solução que se torna inviável pelo movimento de afastamento do objeto, típica do sonho, e a invasão lenta ritmada do obstruso que se aproxima de um indivíduo indefeso às suas investidas que, por mais que tente caminhar em direção à luz, não saí de um mesmo lugar obscuro e sufocante. Constitui conteúdo central de quase todos os episódios deste *romance* este *duplo movimento*, um em sentido da *busca do herói* para

compreender a natureza do processo que lhe é movido sem, entretanto, alcançar em momento algum seu objetivo, que se afasta e se desforma sempre que parece próximo. Outro movimento, em dimensões diametralmente opostas ao anterior, é aquele da invasão do oculto indefinível que vai, pouco a pouco, tomando lugar na vida de Josef K.. Para citar Günther Anders:

O caráter cíclico, a circularidade da obra de arte que não avança nunca, não é, evidentemente, uma falha artística. As representações de Kafka são, ao contrário, as primeiras em que o conceito de ‘desenvolvimento’, ‘progresso’ etc., são programaticamente abandonados: as representações da vida inútil não podem resultar nem em *happy end* nem em transformações do herói.” (ANDERS, p.39/40)

3.3.2- Ausência Absoluta de motivação

Observa-se como estratégia de construção, que o despertar do protagonista é a cena inicial da *novela Metamorfose* e do *romance O Processo*. *Gregor Samsa*, ainda sob sua cama realiza as primeiras alterações ocorridas em seu corpo, no romance, da mesma forma, *Josef K.* ao abrir os olhos encontra-se diante de dois oficiais que lhe informam que há um processo misterioso sendo movido contra ele. O acordar matutino remete hodiernamente ao penetrar na realidade, da vida racional e compreensível. O que acontece nestas duas obras de *Kafka* é que o despertar das personagens as arremessa para uma vida real que é verdadeiro desdobrar do próprio sonho. É como se, ao acordar, perdurasse o *estado onírico*, que ele mesmo fosse a natureza da realidade.

O narrador da obra em momento algum dá fundamentos ao leitor para que desconfie que todo o acontecido seja um sonho; é, portanto, realidade. Formalmente, com o desdobramento do sonho naquilo que é diurno, a vida fica aparentemente sujeita à falta de lógica do paralelo noturno. A esta estratégia formal *Kafka* recorre ao discurso literário, poderoso em seus sentidos, para construir uma narrativa aparentemente sem lógica porque a vida mesma não tem: a carnificina é sem lógica, bem como a guerra, ápice da realidade caótica representada, certamente a materialização de um extremo da falta de lógica.

O autor utiliza as chamadas *leis do sonho* para constituir sua poética. Desdobram-se assim, os estados psicológicos e sociais das personagens como se os fatos se ambientassem em sonho.

As situações em que se encontra Josef K. modificam-se imperceptivelmente, pela interposição de quadros diversos, partindo de um para outro sem que entre ambos haja relação necessária de causa e efeito. A detenção, como motivação da narrativa, não apresenta, ela mesma, uma causa. A composição do quadro vai se dando no decorrer do percurso narrativo, pela interposição de elementos de penumbra. Kafka utiliza-se das *leis do sonho*, para constituir uma poética do obstruso, do absurdo. A ambientação é dada por palavras de *penumbra*, de *escuridão*, qualidades que dão matiz onírico. Conforme quando de sua visita à catedral, uma série de fatos não-ligados se desdobram e são narrados já sem qualquer espanto:

Para se distrair, abriu o álbum, folheou-o um pouco, mas logo teve de parar, pois ficou tão escuro que, ao erguer os olhos mal podia distinguir um pormenor na nave lateral próxima.

À distância cintilava, sobre o altar-mor, um grande triângulo de luzes de vela; K. não poderia dizer com certeza se já as tinha visto antes.

(KAFKA, 2003, p.190)

Resta deixar claro como o plano da forma interfere no conteúdo do romance, mais precisamente, nas características que empresta à representação do Estado e direito. É por intermédio de um elemento que compõe a mecânica do aparelho judicial estatal que Josef K. se vê introduzido neste pesadelo absurdo que é o processo movido contra ele. O herói se descobre introduzido em uma dimensão nova e desconhecida, que não obedece à razão a qual ele estava comumente acostumado. É a falta de relação entre a existência do direito, justificada pela lógica supra-humana do Estado e a essência de justiça, que se ausenta no romance. Concluimos, daí que o afastamento da dimensão jurídica do mundo da dimensão do homem comum é pernicioso e gerará inevitavelmente o sentimento de injustiça. Segundo o poeta norte americano Robert Penn Warren, a arte é um efetivo diagnóstico, como um documento social, afirma em seu livro *Democracia e Literatura*:

Em outras palavras, nossa poesia, ao cumprir sua função de nos colocar face a face com nossa natureza e nosso destino, nos adverte, de forma direta e indireta, consciente ou inconsciente, que estamos caminhando para a destruição em que presumivelmente se baseia nossa nação. (WARREN, 1975, p.45)

O registro estético de Kafka nos serve como documento de alerta do perigo existente em fracionar o fenômeno jurídico entre essência e existência, ou melhor, entre justiça e procedimento. A partir da leitura do romance, da recepção da experiência do autor pela

mediação da obra de arte, o leitor tem instrumentos para repensar as relações humanas travadas em volta do Estado sobre a forma de direito em seu próprio tempo.

4- ESQUEMA DE ANÁLISE DO ROMANCE *O PROCESSO* TENDO EM VISTA A IDÉIA DE DIREITO

A relação de Josef K. com o ruinoso processo caminha em sentidos diversos durante toda a obra, são movimentos distintos que vão da absoluta repulsa à mansa aceitação, passando por momentos de oscilação clara entre estes estados de espírito. A partir desta constatação, propomos neste trabalho uma análise que segmenta a obra nesta estrutura: a relação do herói com o processo que lhe movem. Para os fins do presente trabalho o foco está voltado para o estudo dos momentos determinantes que são a detenção, o encontro com o sacerdote e a morte.

4.1- Josef K. e o processo absurdo

4.1.1- Luta contra o tribunal desconhecido

Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum. (KAFKA, 2003, p.7)

Assim começa o romance *O Processo*, o narrador afirma que uma injustiça aconteceu: “sem ter feito mal algum” Josef K. foi detido. É por essa configuração de coisas que o narrador introduz a história, faz com que o leitor tome ciência do conflito e distribui o papel da personagem principal: *acusado*. Não nos é informado, contrariando a transitividade do verbo, neste caso, de que se tratam as calúnias.

O tempo e circunstâncias expressas nesse momento também importam, “pois foi uma manhã”, logo ao acordar. O estado de semivigilância sugere que aquilo possa ser ainda um sonho, talvez Josef não tivesse acordado inteiramente, ou talvez sim. O primeiro questionamento que se levanta é esse: será aquilo real ou será um sonho? Faz parte do método de Kafka este tipo de questionamento, é uma troca de “etiquetas” dos fatos e coisas do mundo. Em *Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos* Kafka cria uma inusitada estória contada, ao que parece, por um narrador rato em que é descrita a *popstar* dos camundongos, de uma voz que, ao cantar, infunde respeito e admiração em seus iguais (KAFKA, 1991,

passim). Analisa Anders que “seja qual for o sentido desta estória, o tom que Kafka lhe dá é como se estivesse pressupondo, da parte do leitor, que ele considera a coisa mais natural e batida do mundo ouvir estórias contadas por ratos.” (ANDERS, p.20). Ocorre que o leitor não acredita verdadeiramente que o autor esteja dirigindo a ele fatos ocorridos entre camundongos (*Mus musculus*), mas sim que sob a superfície zoomórfica se desdobram dimensões de discurso crítico variadas, as significações da história. Quando nomeia Josefina, a cantora por camundongo está apenas afastando a imagem para a qual vai verdadeiramente dirigir seu discurso crítico, pode assim “surpreender através da troca de etiquetas, os preconceitos ligados a etiquetas, possibilitando, com isso julgamentos não preconcebidos” (ANDERS, p. 16).

Ao introduzir sua narração, permite uma confusão do real com o sonho, pelo estado de consciência limitada do momento que acordamos, ou nos supomos acordados, pois que é muito normal sonhar assim. Envolvidos no fato estão os representantes do Estado, os guardas que primeiro anunciam a nova condição de Josef K. são o modo com que o Direito torna-se fato na vida daquele indivíduo. Retomando a Camus, é na oposição entre a ação de um Estado sombrio que se expressa com a detenção de um indivíduo manifestadamente inocente que podemos identificar o absurdo, e é esse o estopim do sentimento absurdo que vai acompanhar a Josef K. durante parte da narração.

Utilizando-se dessa troca de identidades pela renomeação, constrói uma estratégia a partir do distanciamento que permite uma visão crítica dos fatos literários e, por consequência, dos fatos jurídicos que são aqueles apreendidos do mundo e representados na obra de arte. Como Anders afirma:

A apresentação desse objeto ‘absurdo’ e, ao que parece, nomeado sem sentido é tão pouco absurda quanto a dos fatos que foram etiquetados ‘erroneamente’. O objeto lembra-nos todos os tipos de objetos e máquinas com os quais o homem moderno tem que lidar diariamente, embora o trabalho delas não pareça ter nada a ver diretamente com as *necessidades* humanas. Milhares de vezes o homem de nossos dias esbarra em aparelhos cuja condição é desconhecida e com os quais só pode manter relações ‘alienantes’, uma vez que a vinculação deles com o sistema de necessidades dos homens é infinitamente mediata: pois ‘estranhamento’ não é truque do filósofo ou do escritor Kafka, mas um fenômeno do mundo moderno – só que o estranhamento na vida cotidiana, é encoberto pelo hábito oco. (ANDERS, p.18)

Em face do absurdo as atitudes de um indivíduo são analisadas por Camus em categorias de renúncia ou revolta, e esta última é a primeira atitude de Josef K. Não recebe a notícia do processo mansamente, de bom grado, aquele fato é recebido em sentido absurdo por ser vazio de fundamentos. A busca que o herói realiza é para alcançar a origem do sinistro fato que aplaca sua vida, o seu destino é o tribunal, instrumento pelo qual o Estado distribui o Direito. Não menos absurdo sentir é aquele gerado pela posição dos agentes do Estado frente ao cidadão e a forma com a qual se relacionam com o Direito. Quando questionado por K. pelo motivo da detenção, diz que “não fomos incubidos de dizê-lo”, e ainda que “ultrapasso os limites do meu cargo quando me dirijo com tanta amabilidade ao senhor” (KAFKA, 2003,p.9). São duas as conclusões da análise dos trechos selecionados, que o agente do Estado designado para a detenção de K. é, ele próprio, a sua função e nada além disso pode sê-lo. É um homem limitado a ser uma função, sua essência e existência confundem-se na relação com o Estado.

Neste momento as dúvidas acumulam na consciência de K. o Estado, não parece manter uma relação estrita com as necessidades daquele indivíduo:

K. mal prestou atenção nesses discursos; não dava muita importância ao direito, que talvez ainda tivesse, de dispor das suas coisas; para ele era muito mais relevante chegar à clareza sobre sua situação, mas na presença dessas pessoas não podia nem ao menos refletir (...). Que tipo de pessoas eram aquelas? Do que elas falavam? A que autoridade pertenciam? K. *ainda vivia* em um Estado de Direito, reinava paz em toda parte, todas as leis estavam em vigor, quem ousava cair de assalto sobre sua casa ? Ele *tendia* a levar as coisas pelo lado mais leve possível, a crer no pior só quando este acontecia, a não tomar nenhuma providência para o futuro, mesmo que tudo fosse ameaça. (grifos. KAFKA, 2003, p.9/10)

A certeza com que o narrador introduz a história já se tornou reticente, observamos o uso de expressões e vocábulos menos assertivos, como “ainda vivia” e “tendia”. O deslocamento da verdade à dúvida é consequência do elemento obstruso que impede o fluxo normal da vida do indivíduo.

Não conseguindo respostas com os guardas que o vigiam, K. entra em contato com a organização daquela máquina vazia adentrou em sua vida, diz um dos guardas:

Somos funcionários subalternos que mal conhecem um documento de identidade e que não tem outra coisa a ver com seu caso além de vigiá-lo dez horas por dia, sendo pagos pra isso. (...) as altas autoridades a cujo serviço estamos, antes de determinarem uma detenção como esta, se informam com muita precisão sobre os motivos dela e sobre a pessoa do detido. (KAFKA, 2003, p.11)

O herói não deixa que esses fatos tomem conta de sua vida, Josef K. ainda quer viver, ainda há uma pulsão que o lança à busca do sentido perdido daquele acontecimento que ensombra sua vida. Neste caminho por respostas K. ainda tem desejo sexual pela sua vizinha, mantêm encontros íntimos com empregada do advogado em seu escritório, esforça-se por superar o outro funcionário do banco interessado em sua colocação na firma. Há uma força vital, repartida entre os diversos interesses humanos, que impulsiona Josef K., mas que, paulatinamente, vem sendo tomada pelo fato sestro que está a todo momento se insinuando e limitando o herói; tosando suas dimensões e com isso seu desejo em ser.

Há uma desigualdade entre a existência e a essência do herói. A assimetria que de início é favorável a esta última, no decorrer da narrativa tende em sentido daquela. A crueza da existência açoitada por uma força sinistra, figurada na máquina de um Estado desconhecido para o cidadão, limita a essência do homem comum com ordens e prisões de um poder judiciário que se revela vazio. Ocorre verdadeiro apagamento da chama da essência (vida) realizada por intermédio de um mecanismo social (Direito), que amputa os desejos do homem e torna-se, ele próprio existência (razão lógica).

4.1.2 – Estado e direito na descoberta de um novo mundo estranho

Em seu caminho para descobrir as causas do processo do qual estava sendo acusado Josef K. entra em conhecimento com uma rede de ligações sociais que levam ao tribunal. Um mundo novo surge para o herói, de tribunais em sótãos quentes de edifícios do subúrbio a pintores oficiais de imponentes retratos de juízes, a tessitura social ao redor do tribunal é vastíssima e desconhecida de Josef K. O termo *iniciados* surge no romance e remete a todos aqueles que mantêm em sua vida uma relação com essa sinistra estrutura forense. Há aí a construção clara de uma oposição entre o cidadão comum, representado por Josef K. e os iniciados, aqueles que mantêm relações com o tribunal.

A temática do poder que suprime o indivíduo é recorrente na obra de Kafka, não se manifesta apenas nas relações do indivíduo com o Estado (como em *O Processo*, *Verdicto e Na colônia penal*), desdobra-se ao nível das trocas subjetivas, alcança a família (*Metamorfose*, *Desaparecido*). No romance que ora nos debruçamos há uma personagem muito significativa para a análise que propomos: o sacerdote. Nesta figura estão o poder da

religião e do Estado sobre o indivíduo, visto que é também o capelão do tribunal. A religião não é apenas um fato social, é também uma forma íntima de existir, a conversa com o sacerdote é o ponto culminante da invasão do sinistro na vida de Josef K., e sua dupla qualidade é elemento importante na economia da obra.

A extensão do tribunal é descoberta pouco-a-pouco por Josef K., há subsecretarias em todos os sótãos: a sombra desta instituição recai sobre todas as pessoas. A história individual do herói é generalizada, todos estão sobre a influência dessa sinistra instituição. Na busca pelo elo perdido que o permita entender sobre o processo revela-se uma enorme teia em torno deste fato. O indivíduo é apanhado, retirado de sua liberdade de outrora e preso em um aranhado de farsantes, pessoas estranhas e abomináveis que se dizem capazes de ajudar o acusado, mas que agem nos bastidores, de forma enigmática, o que só reforça o clima obscuro. Como dito, ponto ápice desta *universalização sinistra* é o encontro na catedral, mas esse momento é preparado dentro da obra muito antes.

À medida que a narrativa avança vamos ver que este tribunal é um monstro invisível. Ninguém tem acesso às instituições superiores, nem os advogados, nem os juizes. Embora a nenhum indivíduo seja dado acesso, todos necessitam dela, mas desconhecem seus princípios, suas regras, seus participantes.

Ao observar um homem sendo inocentemente perseguido por um poder obscuro e não revelado, o leitor é invadido por um sentimento de absurdo. O distanciamento pela renomeação é o elemento estético que permite o primeiro estranhamento, aquele entre o leitor e a narrativa. O tribunal, os oficiais, os advogados, todos aqueles cuja vida gira em torno do processo, são inexistentes no mundo real, mas isso não impede a compreensão do leitor. A literatura não pode falar de inverdades. Embora não exista da maneira descrita por Kafka, o romance obedece à lei aristotélica da verossimilhança: não ocorre daquela maneira, mas poderia. Verdade que tribunais em sótãos de edifícios do subúrbio é muito improvável que exista, mas não é a isso que se deve submeter as leis da verossimilhança e sim as relações sociais envolvidas neste jogo de opressão que sofre Josef K. É verossímil a oposição entre o cidadão comum e os iniciados na vida forense, a inacessibilidade as formulas ritualísticas do tribunal.

A maestria narrativa de Kafka está em conciliar as formas das instituições do mundo social com o clima obscuro e penumbroso de um pesadelo verossímil.

O segundo estranhamento do leitor se dá quando percebe o *realismo sinistro* deste romance de Kafka. Esta metáfora do funcionamento de uma das instituições basilares do Estado democrático de direito, não é tão afastada assim do cidadão comum do mundo

representado, nem na Europa da época em que foi escrito o romance, tampouco no Brasil de hoje. A riqueza do grande romance está em não perder suas significações decurso do tempo, e *O Processo* ainda é atualíssimo. Basta observar a situação do cidadão comum quando, por diversos motivos, precisa ir ao tribunal do mundo real.

A posição inicial de Josef K. em alegar sua inocência é deixada pra traz. No decorrer da narrativa o herói se convence que o processo movido contra ele não é desprovido de motivação ou razão:

- Antes julgava que tudo deveria terminar bem – Disse K. – Agora às vezes até eu mesmo duvido disso. Não sei como vai terminar. Você sabe?
(KAFKA, 2003, p.196)

No capítulo IX, intitulado *Na Catedral*, aparece a figura do sacerdote e através dele Josef K. começa a ver o processo de maneira diferente, pela repetição é incorporado à sua consciência aquelas acusações feitas contra ele. O capelão tem a dupla significação de pertencer a duas instituições que estão acima do homem e dirigem sua mente. A fala do sacerdote é marcada pela insinuação de que exista alguma razão inapreensível, um sentido superior nas instituições que estão situadas acima do homem. É impossível, assim, compreender os motivos destas instituições usando a razão humana. A argumentação em defesa do sistema proferida pelo sacerdote leva a uma equiparação da verdade e mentira, que são categorias de acordo ou contra o sistema:

Os interpretes dizem a esse respeito: “A compreensão correta de uma coisa e a má compreensão dessa mesma coisa não se excluem completamente.
(KAFKA, 2003, p.201)

A submissão cega do indivíduo é assim consequência necessária da imutabilidade do sistema. Sobre a obra de Kafka escreveu Anders que:

Kafka apresenta os governantes como ‘poderes maus’ para caracterizar esse ‘problema da justificação’ em toda a sua rudeza, e o esforço *daquele que sobre-vém* como nivelamento zeloso como o mal, através do qual quem se nivela na verdade não toma o mal pelo bem, mas o reconhece. A consciência de poder reconhecer como moral o que for ordenado é causa da má consciência. (grifos no original, ANDERS, p.33)

A este ponto somos levados a refletir sobre o problema da justificação do Estado, enquanto instituição supra-individual, e o direito como instrumento de sua afirmação em face

dos indivíduos. O sentimento absurdo não está na existência do Estado, e do processo, mas sim em uma existência oca. Essa carência de sentidos é resultado da falta de relação que mantêm com as necessidades imediatas do indivíduo: o absurdo é que a instituição não seja antropomórfica, é, por isso, uma figura monstruosa.

O sentimento de que uma injustiça está sendo praticada contra Josef K., de que há algo em seu processo que está acontecendo e que não deveria ser daquela forma não é vista de forma alguma pelos “iniciados”. As pessoas que mantêm relações com o tribunal vêem tudo o que ocorre com o herói como natural, assim, se opõem a Josef K., pois este está lutando contra o tribunal enquanto os “iniciados” apenas o afirmam. Esta oposição é resultado do desdobramento de um Direito onde não estão conciliados a essência e a existência, ou melhor, em termos jurídicos, diríamos, justiça e procedimento.

O sacerdote conta a Josef K. a parábola do porteiro da lei e do homem do campo, que diz ser um dos “textos introdutórios à lei”. Nesta história um homem do campo tenta entrar na lei mas há um porteiro para impedi-lo. Diz o porteiro que é apenas um dentre os diversos que estão para impedi-lo e que uma hora sua entrada será franqueada. O Mistério do indivíduo comum é aqui retratado: “O homem do campo não esperava tais dificuldades: a lei deve ser acessível a todos e a qualquer hora.” (KAFKA, 2003, p.199). O conteúdo da lei não é dado ao porteiro conhecer, nem o funcionário sabe aquilo que guarda. O homem do campo passa sua vida desta maneira, e nos seus últimos momentos é informado pelo porteiro de que por aquela entrada ninguém podia ser admitido senão ele mesmo. A moral é de que aquele que serve a lei não deve entendê-la; deve servi-la e só. A lei, assim, não se presta a justiça, apenas ao procedimento, que como dois lados necessários do Direito, quando afastados, fazem com que se torne procedimento vazio, e, assim, injustiça.

A argumentação do sacerdote visa a justificação daquela estrutura não pelos seus valores, mas pela posição privilegiada acima dos homens. Servir ao sistema é afirmado como mais importante do que ser livre, sua aceitação é a renúncia da própria consciência, a renúncia definitiva. Aceitar e observar o procedimento torna-se mais importante que alcançar a justiça, pois o justo e o injusto são categorias acima do homem, pertencentes ao sistema.

4.1.3 – A morte moral de Josef K. e a execução da sentença

“Quero que tudo me seja explicado, ou então coisa nenhuma.”
Camus *in Mito de Sísifo*

A narrativa, após o encontro na catedral, dá o salto de um ano, sem que nada seja dito sobre os acontecimentos neste lapso de tempo:

Na véspera do seu trigésimo primeiro aniversário – era por volta de nove da noite, a hora do silêncio nas ruas - dois senhores chegaram à casa de K. de sobrecasaca, lívidos e gordos, com cartolas aparentemente irremovíveis. (KAFKA, 2003, p.2007)

A ausência de fatos tem importância dentro da economia da obra, representam que tudo o que ocorreu naquele ano não tem importância. Josef K. que outrora lutou contra a introdução do elemento obstruso em sua vida representado esteticamente pela instituição do tribunal, que rejeitou a condição de acusado, inicia o capítulo x – *Fim* – em nova atitude perante o processo, de aceitação. O sentimento absurdo que outrora aplacava o herói parece só persistir na instância do leitor. A ordinariade com a qual o acusado, agora inteiramente inserido nesta condição, recebe os representantes do tribunal conflita com aquela do início do romance:

-Então os senhores é que me foram destinados?- perguntou [Josef. K.]
(KAFKA, 2003, p.207)

Frente aos fatos adversos que invadem sua vida, a nova posição do herói não é mais de rebeldia, a aceitação tomou por completo a consciência do indivíduo Josef K.. Na impossibilidade de compreender o motivo de sua acusação, ou melhor a estrutura daquele sistema, a aceitação passiva das razões que ultrapassam o mero indivíduo é o que faz de K. um verdadeiro condenado a morte.

Se o ano que se passa não é narrado não é por outro motivo além da morte mesma do herói. Não um fim da constituição física do homem, mas da moral. Trata-se da primeira morte de Josef K.: a morte moral.

Ao aceitar completamente a condição de humilhado aproxima-se da figura mítica de Sísifo. No mito, Sísifo é condenado a empurrar montanha acima um enorme rochedo, chegando ao topo a pedra rola caminho abaixo devendo o *trabalho* ser realizado novamente: ininterrupta e infinitamente. É este o castigo que recebeu dos deuses, seres superiores àquele mortal. Camus identifica nesta história a gene do absurdo: é a condenação mais terrível o trabalho ou a vida inútil e sem esperança. O operário de uma fábrica, mais das vezes,

compartilha esta condição de humilhado, trabalha, gasta-se todos os dias nas mesmas tarefas que não têm para ele finalidade imediata. Não é um destino menos absurdo.

Não há sol sem sombra e é preciso conhecer a noite. O homem absurdo diz *sim* e seu esforço nunca mais cessará. Se há um destino pessoal, não há destino superior, ou pelo menos só há um que ele julga fatal e desprezível.
(sem grifos no original, CAMUS, p. 116)

Josef K. deu este “sim” a que Camus se refere, a palavra de aceitação resignada do absurdo. Apagando seu destino pessoal frente a outro, que lhe é superior.

No decorrer da obra vemos o apagamento gradual dos interesses pessoais do herói que extrapolam o processo, ou o assunto do tribunal. Temas como o desejo pela Srta. Bürstner, a relações íntimas com a empregada do advogado amigo de seu tio, e até mesmo a competitividade na vida profissional desaparecem. Tudo desaparece e não resta nada a ser narrado em uma vida humilhada que é, por si só, morta.

A morte física do herói é mera consequência, vazia de sentidos. Muito além de aceita, é querida por K.:

Agora K. sabia com certeza que teria sido seu dever agarrar a faca que pendia sobre ele de mão para mão e enterrá-la em seu corpo. (KAFKA, 2003, p.211)

Cumpre-se, assim, o que Anders chama de estágios do “carrossel moral de martírio” pelo qual passam os heróis de Kafka, não quer dizer que todos passem por este roteiro, necessariamente, pois há aqueles que tem sua trajetória marcada pela tentativa de escapar desta vertigem :

1. Ele se sente excluído do mundo (ou dos vários mundos sociais ou étnicos);
2. Por isso, não sabe *onde* é sujeito de seus deveres;
3. Essa insciência se torna má consciência;
4. Por isso, não reclama direito de parte alguma;
5. Uma vez que não tem direitos, ele não está certo;
6. O “não estar certo” aumenta seu tormento moral;
7. (volta a 1) o tormento moral exclui-o do mundo.

(ANDERS, p.34)

4.2 – *O Processo* como documento social

A lógica, na verdade é inabalável, mas ela não resiste a uma pessoa que quer viver.
(KAFKA, 2003, p.211)

Estas são umas das últimas palavras do romance, sua interpretação é chave para a análise que propomos.

A literatura transcende o fato real, dilata seus sentidos. A leitura que podemos fazer não se pretende certa nem errada, mas uma dentro daquelas possíveis a partir do texto. Inegável o enriquecimento semântico que se manifesta em uma obra após décadas de sua escrita. A qualidade superior de transcendência de uma obra está em ir além do mero acontecimento localizável e apresentar significados diversos pela leitura de indivíduos espaço-temporalmente distantes, esta é a característica que a torna *universal*.

A leitura realizada em uma obra literária é intermediadora do compartilhamento de experiências entre o enunciador e o enunciatário, feito por meio do discurso e que tem como motivo e consequência a modificação cultural do leitor. Pelo ato da leitura são repartidas experiências entre dois sujeitos historicamente localizáveis e distantes: o escritor Kafka e o leitor de hoje.

A partir das perspectivas culturais do enunciatário de hoje, o discurso do enunciador pode vai se multiplicar. Ao fim da leitura do romance o enunciatário estará enriquecido culturalmente para voltar olhos críticos para a estrutura do Estado e Direito de seu próprio tempo. Será uma análise autêntica e não aquela mesma que Kafka fez das instituições contemporâneas suas.

A lógica absurda da estrutura jurídica de um Estado que tem seus fins afastados das necessidades imediatas do cidadão comum parece-nos tão atual quanto na época que foi escrito o romance. Há diversos movimentos no Brasil que propõem a simplificação da linguagem jurídica, o que não é, entretanto, suficiente para aproximá-lo do cidadão comum. E a crítica de Kafka persiste.

O desdobramento do Direito entre a essência e sua existência, ou seja entre o procedimento vazio que Kafka representa em *O Processo* e a justiça que está ausente na obra, é a gene de todo o sentir absurdo do cidadão comum frente a uma estrutura estatal que não reconhece. Aceitar aquele sistema sem questioná-lo foi a morte moral do cidadão Josef K., que pela fala do sacerdote, sucumbiu às forças da razão supra-humana e, portanto, inatingível. Há neste romance uma divisão muito nítida entre aqueles que são peça em um jogo obscuro

desta estrutura vazia, e aqueles excluídos de seus rituais. Kafka denomina, ironicamente, de “iniciados” as personagens que mantêm relações, ou aparentam manter, com o tribunal. Sincronizados em um ritmo funesto giram em torno de uma instituição guiados não pelo fluxo de sua consciência individual, mas pela razão daquela instituição a qual não é dada entender.

A estigmatizada divisão entre os iniciados e os não-iniciados é o que ocorre no Brasil para muitos cidadãos. Para aqueles com menor nível de instrução e que precisam estar em juízo, muitas vezes assistidos pela assoberbada advocacia gratuita, todo processo é *kafkaniano*. Frente às ritualidades vazias dos tribunais, o indivíduo comum se sente forasteiro em sua própria casa, analfabeto de sua língua. O jogo de fórmulas mágicas, que tem pouco a ver com as necessidades imediatas do cidadão litigante e o seu caso manifesta, na vida social, clima sinistro semelhante ao romance. Ignorar esta constatação é acirrar a infundada divisão entre o “mundo” jurídico e o leigo. Sobre os motivos que levaram a produção de seu livro primeiro livro, *The Legal Imagination*, James Boyd White asseverava em 1973 que:

As lawyers, we still speak an inherited and traditional language with marked peculiarities of vocabulary construction. Much of what we say is as thoroughly unintelligible to the layman as the phrase used by Maitland would be. The existence of such a professional language- almost a secret way of talking- has most complex consequences, which we can only begin to trace in this book. (WHITE,1997, p.5)

O Direito é um dos fundamentos básicos do Estado democrático. Ocorre que não é dado a todos participar da dimensão social jurídica de forma efetiva. Grande parte da população está em situação apenas de objeto de aplicação, e não como construtores ativos de seus sentidos. Assim a própria democracia é posta em risco, pois esta pressupõe a participação de cada indivíduo na construção da identidade do coletivo. Quando lembramos os acontecimentos do primeiro quartel do século XX, não é possível refutar uma certa característica profética do texto literário de *O Processo*, e qualquer palavra nesse sentido é repetição enfadonha. Interessa-nos o que esta lição estética tem a acrescentar ao estado das coisas no Brasil atual. Para isso não são necessárias reflexões demoradas, a existência de organizações paraestatais que ocupam espaços onde se ausenta o Estado, inclusive com apoio total da população, é prova mais que corriqueira da não identificação de parte da população com este “monstro desumano” que se tornou o Estado e o Direito no Brasil atual.

Este problema, da relação entre o cidadão comum e o discurso jurídico, já foi formulado por James Boyd White nos seguintes termos:

The Law is a special language designed to serve special social and intellectual purposes, and was never intended as a way of saying much about life (WHITE, 1997, p.92)

Destas precisas palavras do jurista norte americano discordamos apenas em denominar o direito uma língua/linguagem (em língua inglesa são o mesmo vocábulo). A língua é o código que o falante atualiza, e linguagem a capacidade humana inata de adquirir determinada língua. O direito é, mais precisamente, um discurso realizado entre seres humanos, sócio-historicamente definidos, tendo como enunciado relações humanas, mas que, como disse White, não parece conseguir falar verdadeiramente sobre o ser humano em sua complexidade. A representação estética de Kafka em *O Processo* nos mostra como a dissociação entre a existência ritualística de um discurso que tem o ser humano como seu objeto, mas não chega verdadeiramente à essência do indivíduo como uma realidade que necessita da observação em diversos ângulos, pode gerar uma existência absurda para o cidadão comum, representado pela acusação que devassa e destrói a vida de Josef K.

Em um capítulo de *The Legal Imagination* intitulado *How the Law talks about people*, James Boyd White analisa a relação do cidadão comum e o discurso das instituições ao dizer que:

The ordinary person comes to see that the official institutional views of mankind are impossible and not take them with complete seriousness. (WHITE, 1997, p.167)

Na gama possível de discursos institucionais que falam sobre o homem, o direito se destaca pela exigência, para o cidadão comum, de uma dimensão além do mero procedimento.

Novamente White:

Each institution seems to use particular labels or identities without regards to other possible ways of talking about people. To post office each of us is na address and a zip code and nothing more; to the social security administration, a serial number connected with some other numbers – all that remains of one's working life – reflecting probable government liability; to the actuarial department of a life insurance company we are merely statistics, and if the company wishes us a long life we know why. (WHITE, 1998, p.165)

Difere fundamentalmente o discurso institucional do direito daquele realizado pelo serviço postal, pois é suficiente um número de cadastro de endereçamento postal para que se realizem de maneira satisfativa para o indivíduo suas necessidades imediatas, que são receber

suas correspondências. Para o direito, no entanto, há a exigência de que, além do procedimento, cumpram-se quesitos envolvidos em sua essência, ou seja, para o cidadão comum o direito é um discurso que deve tratar também de justiça.

Já na década de 1970, Boaventura de Sousa Santos, descrevia a existência de organizações em comunidades carentes do Rio de Janeiro. Estruturas mais próximas das necessidades imediatas da população, ao qual era dado a todos conhecer e participar, que suprimia a intervenção do Estado, que começou a ser visto como o *outro*. Trata-se de uma saída daqueles que como Josef K., descobriram-se à margem do direito; impedidos, como na parábola do sacerdote, de entrar na lei por um porteiro também não conhecia seu interior (o poder Estatal de repressão policial). Inegavelmente, uma tentativa de dar característica antropomórfica ao poder de regulação, trazer às necessidades imediatas do cidadão o distante e ininteligível Direito.

O problema da *justificação* do direito, um dos temas mais importantes da teoria do direito, é abordado por Kafka de modo pungente. O autor nos mostra que esta estrutura jurídica fundamentada na segregação é origem dos maus poderes, não questioná-la é nivelar-se ao mau, como ocorreu com Josef K. O ensino jurídico conforme ordinariamente exercitado em nosso país é estritamente limitado à dimensão dogmática da norma. Não resta dúvida que a ruptura entre essência, enquanto procedimento, e existência do direito, enquanto meio para alcançar efetivamente a justiça, continua a ser reproduzida em nossos meios acadêmicos no Brasil atual. Muitas vezes, pensa-se o direito apenas em sua ritualística vazia, inoportuna para o jurisdicionado. Conseqüência infeliz desta estrutura é o afastamento dos indivíduos das questões jurídicas, fazendo com que a sociedade deixe de ser sujeito de reflexão das questões atinentes ao direito, para tornar-se apenas objeto da aplicação de seus rituais

Resultado deste quadro acadêmico que não chega a pensar a questão da justiça como dimensão indissociável da prática do direito é a repetição de fórmulas que os mantêm institucionalmente à fronteira da lei. O nivelamento com essa má estrutura é o que haverá de ocorrer inevitavelmente. O que se monta é um círculo vicioso que acirra as discrepâncias entre o cidadão comum e os *iniciados*, conforme já descrito, e, por conseqüência, um Estado que, a partir de suas instituições jurídicas, pouco tem com o indivíduo e suas necessidades imediatas, torna-se um monstro oco. Semelhante ao “carrossel moral de martírio” que Anders identifica na estética de Kafka e que já tivemos a oportunidade de transcrever neste trabalho (item 3.1.3 - *A morte e a morte de Josef K.*)

5- CONCLUSÃO

O Juiz norte americano, Richard A. Posner, assim define os temas da obra literária de Kafka:

Then it is about the sense of guilt, about disproportion between cause and effect, about the surreal, about life's unfairness, about how people tend to accept valuation placed on them by other people, about the dislocated feeling of modern life to highly sensitive souls, [...] (POSNER, 1998, p.188)

Este inventário de temáticas é inegável. Pretendemos, no presente trabalho, demonstrar a viabilidade do estudo estético da obra de Kafka destacando a importância do Estado e do Direito como essenciais na economia de *O Processo*. O tribunal exerce funções determinante, pois Kafka se apropria da instituição jurídica para representar as mudanças sociais e filosóficas de sua época, e, de certa forma, adiantando o porvir das décadas seguintes.

Para esta finalidade, primeiramente descrevemos a natureza do tribunal de *O Processo* a partir da teoria literária. Demonstrando a proficuidade de significações possíveis da obra literária, cuja riqueza semântica foi retomada na leitura que fazemos, no tempo presente, da obra atualizando para o Brasil do século XXI, os sentidos que podemos legitimamente depreender deste ainda atualíssimo romance.

Em seguida, rivalizamos com a teoria de Robin West que já havia sido criticada por Richard A. Posner em seu ensaio intitulado *Two Legal perspectives on Kafka* (POSNER, 1998,p.182/205). Demonstramos como partir de elementos exteriores à obra para em seguida lançar-se à interpretação pode levar a conclusões equivocadas. Aquilo que West chama em seu artigo de consensualismo contratual é, na verdade, uma exigência interna da obra que se alia indelevelmente do fantástico literário. Gênero marcado pela impossibilidade de atribuir aos fatos narrados uma explicação racional ou sobrenatural. Nesta ambigüidade se insere o Estado e sua forma de manifestação ao cidadão comum: o direito. O tribunal é o elemento que introduz na vida de Josef K. a obscuridade que tomará conta total de sua consciência no fim do romance. Esta característica nos importa, pois é justamente na divisão entre a possibilidade do entendimento do cidadão comum, e a posição sobrenatural da ritualística das formas forenses que o processo movido contra K., torna-se também absurdo.

Da análise do ensaio sobre o absurdo escrito por Camus, pudemos traçar um paralelo entre as maneiras com que Josef K. lidou com o sentimento de absurdo em sua vida e como este é consequência imediata das relações com um Estado absurdo, pois seu direito é mero procedimento carente de justiça que deveria ser sua essência.

Concluídas as análises de teoria literária que envolvem a construção deste romance de Franz Kafka, podemos delimitar o campo de nosso estudo decorrer do livro. Pelo olhar estético lançado a *O Processo* alcançamos as significações possíveis do tribunal na economia da obra, bem como das relações que envolvem o cidadão e o Estado.

No capítulo segundo, demonstramos como estão envolvidas intimamente a composição do romance e as viravoltas ocorridas no primeiro quartel do século XX, numa perspectiva tecnológica, social e filosófica. Característica deste novo estado das coisas gerado a partir disto é a ruptura com racionalidade herdada dos movimentos iluministas, fraturamento expresso em arte por obras de Picasso, Dali e Ionesco, por exemplo. Não nos furtamos a analisar a maneira com que a decadência dos Estados democráticos liberais criou situações propícias para a ascensão de regimes totalitários, marcados pela forte característica bélica. Neste contexto de ascensão, a atitude reacionária da Igreja católica romana teve papel central, agindo sobre diretrizes consagradas no Concílio Vaticano de 1870, que com sua idéia de Estado corporativo serviu para legitimar ideologias com influências fascistas nos países com grande expressão católica. Este quadro do momento histórico em que Kafka vivia é refletido diretamente no método de composição do artista, que se utiliza de uma técnica de renomeação onírica do mundo, causando assim um estranhamento do leitor.

Chegamos, por fim, à análise do romance *O Processo*, tendo em vista a função do elemento do Estado na economia da obra em correlação à atitude do indivíduo frente ao vulto sinistro que envolve sua vida, consequência imediata das novas relações do herói com o tribunal. Em um primeiro momento Josef K. nega a sua culpa, mas, pela introdução do elemento obscuro representado pelo tribunal, vai pouco-a-pouco aceitando a culpa que aquela instituição lhe imputa. O gênero fantástico se expressa neste momento, seu efeito estético está impossibilidade de escolha do leitor entre a explicação racional e a sobrenatural da natureza daquele tribunal sinistro que persegue K. Desdobramento semântico desta característica formal do gênero é a representação de um discurso jurídico que não tem entre suas preocupações a justiça como sua verdadeira essência e apenas o procedimento, que o torna forma de existência vazia em significações.

Pela característica única da dupla significação da arte, atualizamos o discurso da obra a partir dos elementos próximos ao enunciatário. Procedese, assim, o enriquecimento

semântico do objeto estético que transcende dos fatos imediatos os quais serviram de modelo ao artista, alcançando, assim, uma multiplicidade de interpretações possíveis. Desta maneira lançamos olhos ao tribunal do Brasil do século XXI, e propomos reflexões sobre o quão pertinentes e atuais são as críticas de Kafka à exteriorização do Estado para o cidadão comum e sua organização institucional expresso no discurso do direito como forma vazia de essência.

O direito enquanto discurso institucional é representado por Kafka em uma dissociação absurda entre o procedimento e a justiça. Sua imagem é construída em *O Processo*, como um monstro sinistro que avança sobre a consciência do indivíduo abafando-a. Nestes termos se mostra possível vislumbrar que a solução deste estado de coisas é a humanização das instituições jurídicas, aproximando-as do cidadão comum, para que este deixe de ser apenas objeto de seu discurso e tome lugar de construtor de suas significações. Sobre a necessidade de dar feições antropomórficas para o discurso jurídico, salientou James Boyd White:

You certainly cannot just chuck out legal language as impossible and remain a lawyer, but you cannot use it undiluted without being absurd (WHITE, 1997, p.167)

Esperamos ter suficientemente demonstrado como o direito, dimensão do Estado a vida cotidiana do indivíduo, ao agir apenas pelo procedimento, ignorando a essência da justiça, torna-se um mau poder. Reconhecer como moral o que é simplesmente ordenado sem que se visualize em última instância o ser humano é a causa da má consciência que aliena o indivíduo, privando-o da sua capacidade de agir e se indignar frente às injustiças, tornando-se tão autômato e vazio de significações quando àquela estrutura que o fez sucumbir.

Das conclusões imediatas que depreendemos como central está a importância de não se conceber o direito como uma finalidade em si mesmo, mas meio para alcançar a justiça, que é sua essência mais elevada. As críticas ao ensino jurídico e a posição dos juristas de maneira geral é consequência quase natural da visão de um direito que se realiza apenas enquanto procedimento. Posição semelhante a do “porteiro de lei” da parábola que conta o sacerdote a Josef K. é causa da marginalização da consciência dos operadores do direito que limitam-se à forma, sem adentrar intimamente na idéia da lei.

Em perspectiva, esperamos ter contribuído para as discussões acerca da posição do indivíduo frente aos discursos institucionais, em especial do direito, importante mecanismo de presentificação do Estado na vida do cidadão comum. Consideramos pertinente, para esta

finalidade, a orientação que liga os estudos de Literatura e Direito, com finalidade fomentar as discussões humanísticas sobre as relações entre o indivíduo e o Estado.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica* (tradução Prof. Jaime Bruna). São Paulo: Ed. Cultrix, 2005.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo: Ensaio sobre o absurdo, com um estudo sobre Franz Kafka* (Tradução de Urbano Tavares Rodrigues). Lisboa: Livros do Brasil:s/d.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo* (tradução de Boris Schnaiderman). São Paulo: Editora 34, 2000.

HOBSBOWN, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX, 1914-1991* (Tradução Marcos Santarrita). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose* (tradução e prefácio de Modesto Carone). São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

_____. *O Processo* (tradução e prefácio de Modesto Carone). Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

_____. *Um artista da fome / A construção* (tradução de Modesto Carone). São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

PESSOA, Fernando. *Poemas Escolhidos*. Rio de Janeiro: Klick Editora/ O Globo, s/d.

POSNER, Richard A. *Law and Literature – revised and enlarged edition*. Cambridge: Harvard University press, 1998.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Geometrias do Imaginário*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1999.

_____. *Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2000.

SILVA, Joana Aguiar. *A Prática Judiciária entre Direito e Literatura*. Coimbra: Livrara Almedina, 2001.

TODOROV, Tzevetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

WARREN, Robert Penn. *Democracia e Literatura*. (tradução de Ronaldo Sérgio de Biasi). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

WHITE, James Boyd. *The Legal Imagination – Abridged edition*. Chicago: University of Chicago press, 1997.