



MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras

UNESP – Campus de Assis

ISSN: 1984-2899

www.assis.unesp.br/miscelanea

Miscelânea, Assis, vol.9, jan./jun.2011



A TOPOLOGIA NARRATIVA EM KAFKA

The narrative topology in Kafka

Maria Sílvia Antunes Furtado
(Doutoranda — UFRJ; Docente — UEMA)

RESUMO

A narrativa kafkiana apresenta uma ruptura com a forma tradicional de narrar. As categorias de tempo e espaço, assim como da posição do narrador e as peculiaridades da figura do protagonista no romance *O processo* mostram uma narrativa que se alinha aos impasses do sujeito moderno. Para Benjamin, a obra de Kafka transpõe limites e, quando o mundo está em desencanto, o autor encontra uma forma de narrar avessa ao romance burguês.

PALAVRAS-CHAVE

Narrativa; *O processo*; Kafka; Benjamin.

ABSTRACT

The Kafkaesque narrative presents a disruption with the traditional way of narrating. The categories of time and space, as well as the position of the narrator and the peculiarities of the protagonist in the novel *The trial* show a narrative that aligns itself to the predicaments of the modern subject. For Benjamin, the work of Kafka cross over boundaries and, when the world is in disillusionment, the author finds a way to narrate that is opposite of bourgeois romance.

KEYWORDS

Narrative; *The trial*; Kafka; Benjamin.

O final do século XIX e início do século XX foram marcados pelos conceitos de “mais-valia” e de “inconsciente”, que instauraram novas perspectivas para se pensar o sujeito da modernidade. Walter Benjamin

acolheu as ideias de Marx e Freud que mostram uma “alienação” do sujeito, tanto sob a ótica capitalista, quanto em sua concepção psíquica. O filósofo, alinhado com o pensamento da Escola de Frankfurt e com seus métodos próprios, usa, em seus escritos, a técnica do mosaico como montagem. Essa composição em mosaico, apesar de fragmentária, mantém uma coerência. Nesse sentido, o que está no cerne da técnica de montagem benjaminiana apresenta-se como uma posição dissimétrica em relação às discussões sobre o particular e o universal que constroem a tradição filosófica e perpassam a sua história. Diante desse espírito, Benjamin serviu-se da arte, cinema, romance, poesia, cidade, galerias de passagem, fotografia, teatro, capitalismo, infância berlinense e de tantas outras e diversas instâncias para construir uma obra que privilegia o materialismo histórico, baseado nas questões que envolvem a *Erfahrung*, “a experiência” e seu enfraquecimento. Benjamin estabelece um laço, segundo Gagnebin (1994, p.9):

[...] entre o fracasso da *Erfahrung* e o fim de contar, ou, dito de maneira inversa (mas não explicitada em Benjamin), a ideia de que uma reconstrução da *Erfahrung* deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade.

A arte de narrar, para Benjamin (1994a), é cada vez mais rara, porque a sociedade capitalista moderna já não oferece condições para transmissão de uma experiência, na medida em que, na organização social moderna, o trabalho coletivo não tem mais vez e não conta mais com a partilha da memória. Em oposição às experiências narrativas orais das comunidades centradas no trabalho artesanal, Benjamin analisa essa nova forma de narratividade em Proust e Kafka. Neste trabalho, entretanto, objetivamos ressaltar os aspectos enfocados pelo pensador e outros teóricos quanto à obra kafkiana específica, *O processo*.

Benjamin (apud GAGNEBIN, 1994a, p.16-17), a respeito da obra kafkiana, afirma que Kafka representa “uma doença da tradição”, pois “a verdade perdeu sua consistência” e acrescenta: “A verdadeira genialidade de Kafka foi ter experimentado algo inteiramente novo: ele sacrificou a verdade para apegar-se

à sua transmissibilidade, ao seu elemento hagático". A obra kafkiana, segundo Benjamin, traz a perda da experiência, o desaparecimento do sentido da essência. A narrativa fragmentária revela uma identidade provisória do sujeito, mas também abre para a possibilidade de novas significações.

Benjamin vê, em Kafka, a insistência em narrar, mesmo quando a palavra tradicional da narrativa perdeu sua força. Ele encontra, nessa contradição moderna, uma forma narrativa que estabelece uma ruptura com as formas tradicionais. Kafka nos oferece uma forma narrativa que conta com uma temporalidade e uma espacialidade que se determinam a partir de uma visão topológica. A narrativa kafkiana não está mais na perspectiva do tempo linear e da geometria euclidiana. Temos que considerar, ainda, neste trabalho, que Benjamin é leitor de Freud e que, a partir da Psicanálise, inaugura-se uma nova forma de pensar o sujeito e a linguagem. As perspectivas temporais e espaciais topológicas, e também um narrador que está apartado de sua verdade revelam, na narrativa kafkiana, um sujeito que não se coaduna com o sujeito cartesiano.

A perspectiva benjaminiana sobre a narrativa abre a possibilidade de investigação literária que considere uma narratividade que acolha incertezas, incompletudes, vazios, rupturas, que não encerre uma verdade última e que não esteja em um pacto com a significação. Para Benjamin, a obra de Kafka consegue transpor alguns limites e, quando o mundo está em desencanto, o escritor tcheco encontra uma forma particular — e às avessas — de trabalhar com a narrativa sem estar na esteira do romance burguês. Kafka, ao narrar, se insere na tradição, mas encontra uma forma especial em que o leitor não fica mais à vontade. Assim como o homem da vida moderna, o seu narrador não tem mais paradigmas.

O romance moderno é uma resposta à impossibilidade de narrar. Ele revela uma forma paradoxal que rompe com qualquer noção de temporalidade sucessiva e linearidade linguística.

Observa-se que o narrador de *O processo* não sabe o que acontece com ele; encontra-se "alienado" na própria história. O leitor vive essa "odisseia",

essa aventura na mesma perspectiva que o narrador, que metamorfoseia a sua possibilidade de escrita:

Assim, é na própria condição da modernidade que o narrador Kafka se aloja: de um lado, a destituição de uma ordem de sentido unívoca e estável, o que põe em risco toda palavra transmissível e a própria possibilidade de transmissão; de outro, e ao mesmo tempo, a possibilidade de emergência de novas ordens de sentido e de criação de outras formas de narratividade. (OLIVEIRA, 2008, p.308)

A importância da narrativa kafkiana se atém a sua inconsistência; há um “fracasso” da palavra do narrador que se liga ao modo de funcionamento da vida moderna e faz com que se extinga, nos homens, a capacidade de transmitir as experiências. Na perspectiva de Benjamin, esses sintomas definem, alegoricamente, a narrativa kafkiana. *O processo*, alegoricamente, seria a impossibilidade do homem de se coadunar às regras desse mundo moderno do qual ele participa, sempre sem saber qual é o seu lugar.

A narrativa kafkiana se constitui por intervalos, fraturas, interrupções que colocam em relação temporalidades diferentes e espaços descontínuos que mais se assemelham a processos oníricos; observa-se, entretanto, que o ponto de contato com o universo onírico se dá pela via da linguagem. O cenário bizarro e a temporalidade narrativa topológica de *O processo* se apresentam à maneira do que Freud (1989a) denomina de processo primário, em oposição ao processo secundário da linguagem, correlativos aos conteúdos latentes e manifestos dos sonhos. Para Freud, a linguagem onírica se constitui à moda da metáfora e da metonímia, como se fosse um rébus.¹ Nesse aspecto, a narrativa é carregada de sentido, de um sentido que não pode ser entendido linearmente, mas que se mostra saturado e cuja opacidade só pode ser tenuemente iluminada. O narrador conduz o protagonista às cegas. A narrativa

¹ O rebus é uma forma de charada que se encontra em revistas de palavras cruzadas. Trata-se de uma figura composta por várias imagens distintas e sobrepostas, que devem revelar, através da leitura do enigma, um conceito. O conceito resultante da leitura do rebus em nada se assemelha às imagens contidas na figura e é nesse sentido que Freud afirma que o rebus se assemelha ao sonho. Na leitura do sonho, Freud vai privilegiar o ponto em que o sujeito vacila, pois é na incerteza do sujeito que a verdade aparece, para além do conhecimento.

avança, mas não há um saber a se alcançar. O protagonista porta uma verdade, mas ele a desconhece. Essa verdade só pode ser entrevista em um “desdobramento”, como afirma Benjamin (1994b, p.148); não em um desdobramento como o de uma folha de papel transformada em um barquinho que, ao ser desdobrada se transforma novamente em uma folha de papel liso, que cabe na palma da mão; mas em um desdobramento como o de um botão em uma flor. A narrativa kafkiana não pode ser apreendida, mas entrevista. O sujeito está radicalmente apartado da sua verdade, ele a desconhece. Em *O processo*, Joseph K. desconhece o crime que cometeu, embora em nenhum momento, ele refute essa acusação.

A questão do desconhecimento da verdade aponta, em Oliveira (2008), uma longa discussão acerca do esquecimento. O autor apoia-se em Gagnebin, Benjamin e Blanchot e afirma que o esquecimento, “verdadeiro herói” da narrativa kafkiana, tem como principal atributo esquecer-se de si mesmo. Narrar é a prova de um esquecimento primeiro, que “anima” a memória, “narrar é um tormento da linguagem” (OLIVEIRA, p.336-337).

Benjamin afirma que o esquecimento em Kafka remonta a conteúdos esquecidos do mundo primitivo. O que está olvidado ainda persiste, surge em forma de detritos e resíduos mnêmicos nas figuras mais destoantes e anômalas. Não há como não fazer alusão ao sujeito freudiano, a esse sujeito cujos resíduos mnêmicos do que foi recalado — e jamais poderá ser lembrado — aparecerá na estrutura linguística à moda da metáfora e da metonímia.

Os restos mnêmicos falam e se fazem escutar por atos falhos, chistes, lapsos, sintomas e sonhos. Essa é a via de funcionamento próprio do inconsciente. Esse esquecimento não se constitui de pura negatividade, mas instaura uma ausência operante. Esse esquecimento ativo, segundo Oliveira (2008, p.337), “incorpora vestígios do inconciliado, que produz detritos narrativos, que deixa escapar, por seus vazios, restos extraviados de histórias”.

As elaborações sobre o funcionamento do inconsciente a partir das estruturas de linguagens, como Freud as trabalhou, abrem uma fenda na

concepção de sujeito elaborada pela ciência. Na ciência, não há lugar para os restos, o inconciliado; ela exclui as contradições; o pensamento freudiano, entretanto, assim como a narrativa kafkiana, acolhem-nas.

A questão do esquecimento está ligada, para Benjamin, à lei. Nesse sentido, como veremos adiante, essa questão estará relacionada não somente com o aspecto legal, mas simbólico da lei e, na perspectiva freudiana, a lei está simbolicamente ligada à figura paterna.

O mundo de Kafka, para Benjamin (1994b, p.138), é o mundo das “chancelarias e dos arquivos, das salas mofadas, escuras e decadentes”. Esse é o cenário, por excelência, de *O processo*. Os personagens kafkianos que são colocados em posição elevada como a de juízes, de secretários, de altos funcionários governamentais — correlativas à figura do pai — “têm sempre as características de quem afundou, ou está afundando, mas ao mesmo tempo podem surgir, em toda a plenitude de seu poder, nas pessoas subalternas e degradadas – os porteiros e os empregados decrépitos” (BENJAMIN, 1994b, p.138).

A figura do pai em Kafka, além de degradada, tem sempre uma vertente punitiva: “O pai é quem pune, mas também quem acusa. O pecado do qual ele acusa o filho parece ser uma espécie de pecado original”, segundo Benjamin (1994b, p.140). Essa alusão ao pecado original faz com que recorramos a dois trabalhos freudianos que abordam essa questão. O primeiro é *Totem e tabu* (1989b [1912]) e o segundo *Moisés e o monoteísmo* (1989c [1938]). Eles trazem, em comum, a questão da introdução da lei simbólica, através do mito do assassinato do pai por seus filhos e do sentimento de culpa que recai sobre eles após o ato. O pecado original, em Kafka é, segundo Benjamin, “aplicável ao filho” e, “em nenhum momento, Kafka diz que a acusação é injusta” (Benjamin, 1994b, p.140). O processo sempre tem uma pendência. Há sempre uma tentativa suspeita de se obter a solidariedade dos funcionários da Justiça para que o processo caminhe.

Para Benjamin, o filho, na narrativa kafkiana, se encontra em posição de “vítima de uma injustiça”, embora ele seja o pecador. Mas ainda assim, para Benjamin, Kafka, em momento algum afirma que a acusação é injusta porque é falsa. “Para Kafka, nesse mundo primitivo não há leis escritas e o homem pode transgredi-las sem saber” (BENJAMIN 1994b, p.140). Transgredir uma lei sem sabê-lo já se colocava para Édipo. Embora ele tentasse escapar dessa sina, do que estava posto para ele, que seria assassinar o pai, é a própria fuga de seu destino que o conduz a esse ato. Ele o faz sem saber. Mas, quando a Édipo é revelada a sua verdade, diante do horror de seu ato, ele fura os olhos, numa alusão à castração simbólica. A Édipo, entretanto, é dado o direito de saber sobre o seu ato. O mesmo não ocorre com Joseph K. em *O processo*. Benjamin (1994b, p.140) alude ao fato de que, segundo Herman Cohen, “são os próprios decretos do destino que parecem facilitar e ocasionar essa transgressão e essa queda”, no que se refere à intervenção no jurídico. É como se o personagem kafkiano não dispusesse mais do amparo legal. As leis existem, “os códigos estão escritos, mas eles estão secretos, e através deles a pré-história exerce seu domínio mais ilimitadamente” (BENJAMIN, 1994b, p.140). Podemos, então, nos perguntar se a figura do pai em Kafka aproxima-se da figura do pai primevo, do pai da horda, em Freud. O mundo desencantado seria um mundo em que há fragilidade da Lei simbólica?

Os personagens de Kafka, segundo Benjamin (1994b, p.143), estão sempre se movimentando: “nenhuma de suas criaturas tem um lugar fixo”. Ao ler *O Processo*, tem-se a impressão de que os personagens estão instaurados em uma gravura de Escher e caminham por terrenos que se interligam a partir de uma espacialidade irreverente, incabível na lógica habitual. Orson Wells,² na adaptação de *O processo*, para o cinema, conseguiu reproduzir, em imagens, esses espaços descontínuos que se interligam e se põem em um movimento de *mise-em-abysme*.

² Orson Wells adaptou *O processo*, de Franz Kafka para o cinema. *The Trial*, 1962.

Embora Kafka se atenha a um tempo cronológico em *O processo*, pois é possível afirmar que a narrativa decorre durante um ano — o que se entrevê a partir das referências do aniversário do protagonista e da passagem das estações — essas referências em nada atenuam a temporalidade intrincada da narrativa. A narrativa transmite uma temporalidade convulsiva, como se pode ver, por exemplo, no episódio em que Joseph K. está no interior da Catedral. No capítulo nono de *O processo*, Joseph K. foi incumbido de mostrar alguns “monumentos artísticos” a um cliente italiano do banco em que trabalhava. Quando K. estava saindo do banco para se dirigir à catedral, o telefone toca e era Leni. Ela lhe diz que “eles o estão acoassando.” (KAFKA, 2005, p.204). Joseph K. dirige-se à catedral e, enquanto aguarda o amigo italiano, a observa; a catedral estava vazia. De repente, aparece um sacristão, fazendo-lhe um sinal que lhe parece incompreensível. Assim como em outros episódios narrativos, os personagens surgem quase que brotando do cenário, como se ele já existisse ali em potencial e uma força fizesse com que ele se destacasse do cenário para ser notado. O personagem aparenta-se como um desdobramento do espaço em que está:

K. colocou a mão dentro de um daqueles ocios e depois apalpou cautelosamente a pedra; até então não havia tomado conhecimento da existência desse púlpito. Foi aí que notou, casualmente, atrás da fileira de bancos mais próxima, um sacristão que lá estava em pé, com um casaco negro solto e, franzido e que o observava segurando na mão esquerda uma caixa de rapé. (KAFKA, 2005, p.207)

Na sequência narrativa desse capítulo, ainda à espera do italiano que não chega, Joseph K. vê um sacerdote preparando-se para pregar. O protagonista não entende como o sacerdote irá pregar em um dia de semana, com a igreja vazia. Ele se angustia e justifica para si mesmo que deve sair da catedral. Quando está se dirigindo à porta de saída, entretanto, ouve o sacerdote gritar: “Joseph K!” e então, volta-se atendendo o chamado e o sacerdote conversa com ele, do púlpito; pergunta-lhe se ele é acusado e K. diz que sim. O sacerdote lhe diz que é capelão do presídio e que precisava falar com K. e, por

isso, o chamou ali. K. diz a ele que não sabia disso, pois estava ali para mostrar a catedral ao italiano, ao que o sacerdote responde: “— Deixe de lado o que for secundário” (KAFKA, 2005. p.211). A conversa toma outro rumo, sem que haja continuidade. O que é premissa para o diálogo se torna secundário. Os turnos dialógicos são sempre inconclusos, caem em um vazio que mostra o abismo de entendimento que se dá entre as partes.

Mais uma vez, a narrativa kafkiana mostra seus desdobramentos. A narrativa se estabelece com um propósito cronológico. O encontro de Kafka com o italiano tem local e hora para acontecer, mas não acontece; desdobre-se. A catedral não é mais o lugar ao qual os fiéis acorrem. O sacerdote dirige-se ao protagonista, ele sabe do seu processo e que o consideram culpado. Afirma que K. se equivoca quanto aos fatos, pois “— A sentença não vem de uma vez, é o processo que se converte aos poucos em veredicto” (KAFKA, 2005, p.212). Ao desdobrar-se, a narrativa se converte em especulação sobre o processo. O sacerdote diz que K. procura ajuda entre estranhos, principalmente entre as mulheres, e não deveria ser assim. As luzes se apagam na catedral e o dia escurece. O sacerdote diz que K. se engana quanto ao tribunal e conta-lhe uma parábola sobre um homem do campo que se dirige a um porteiro que está diante da lei, mas o porteiro diz que não pode lhe permitir a entrada naquele momento. O homem insiste, e o porteiro diz que se isso o atrai tanto, que ele tente entrar sem a permissão do porteiro, mas que deve saber que ele é o último dos porteiros e que há porteiros mais poderosos adiante. O porteiro lhe dá um banquinho e o homem fica sentado ali, por anos a fio. Faz várias tentativas para ser admitido, mas sem sucesso. Quando está quase morrendo, o homem do campo ainda faz uma última pergunta ao porteiro: “Todos aspiram à Lei diz o homem. Como se explica que, em tantos anos, ninguém além de mim pediu para entrar?” O porteiro percebe que o homem já está no fim, e para alcançar sua audiência em declínio, ele berra: ‘Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a” (KAFKA, 2005, p.215). Em seguida, segue-se uma discussão quase

talmúdica, sobre as interpretações da parábola, quanto à entrada na lei. Após a discussão, K. diz que precisa ir. O capelão indica-lhe o caminho para a saída e diz a Joseph K. que ele é do tribunal, e por isso não deveria querer nada de K. “O tribunal não quer nada de você. Ele o acolhe quando você vem e o deixa quando você vai.” (KAFKA, 2005, p.222).

Não há como se chegar a uma conciliação na narrativa kafkiana. O real não pode ser simbolizado. Nesse sentido, O processo é exemplar. Bueno (2002, p.233) afirma que, “Se o real resiste, a forma literária continua sendo o lugar da crise, do conflito, da contradição, de tudo o que não pode ser pacificado e é integrado ao existente, sem restos”. Nesse sentido, não há redenção na narrativa de Kafka e tanto os espaços, como o tempo e o narrador, não seguem uma linearidade narrativa.

Outro exemplo de desdobramento temporal e cronológico na narrativa se dá no segundo capítulo em que Joseph K é convocado a ir ao tribunal para o primeiro inquérito. Deve ir no domingo, não dizem a que horas. Nesse dia, Joseph K. dirige-se, às nove horas — hora de abertura dos tribunais nos dias de semana — ao local em que ele supõe ficar os demais tribunais. Chega à Rua Julius, onde deveria estar o tribunal, mas não o encontra, lá “tinham dois prédios quase uniformes, altos, cinzentos, de aluguel, habitados por gente pobre”. (KAFKA, 2005, p.38)

Joseph K. entra no prédio de apartamentos, e começa a busca pelo local em que deveria estar o tribunal:

No primeiro andar começou a busca propriamente dita. Já que ele não podia perguntar pela comissão de inquérito, inventou um carpinteiro chamado Lanz – o nome lhe ocorreu porque o capitão, sobrinho da senhora Grubach, se chamava assim – e pretendia perguntar, em todos os apartamentos, se ali morava o carpinteiro Lanz, para ter desse modo a possibilidade de olhar dentro das casas. Mas ficou evidente que na maioria dos casos isso era possível sem maior dificuldade, pois quase todas as portas ficavam abertas e as crianças entravam e saíam correndo. (KAFKA, 2005, p.40)

Depois de examinar vários apartamentos, mandam-no entrar e ele acredita estar em uma assembleia. Entra em um local lotado de pessoas e

passa por um corredor que as divide em “grupo da direita” e “grupo da esquerda”; em seu percurso, é conduzido por um homenzinho ao local que, em nenhum momento, confirma-se como o tribunal. O juiz de instrução está em seu posto e pergunta-lhe se ele é pintor. Ele diz que não, que é procurador de um grande banco. Os presentes gargalham. Joseph K. retoma a pergunta do juiz para dizer da incoerência de seu processo, pois tomam-no por um pintor, por um outro. Mas, entretanto, todas as réplicas apontam para o fato de K. não compreender o seu processo, de não querer colaborar, de estar revoltado com uma situação causada por ele mesmo. De repente, entra uma lavadeira na sala e atrai para si todos os olhares. O senhor K. a nota e continua a falar, manifestando um discurso contra os altos funcionários do governo. É incentivado, sob aplausos, por alguns presentes. De repente, o senhor K. percebe que, sob as barbas brancas de todos da audiência, há uma insígnia e ela é igual a do juiz. Mais uma vez, o personagem toma a insígnia como um índice. Isso lhe diz que todos ali presentes são funcionários públicos. Todos estão mancomunados contra ele. K., no intuito de evadir-se do tribunal, dirige-se à porta e o juiz, que já se encontra, inesperadamente, à porta, lhe diz que ele, o senhor K., se privou da “vantagem que um inquérito, de qualquer modo, representa para o detido” (KAFKA, 2005, p.51). Joseph K., já saindo da sala, os chama de “vagabundos” e afirma que eles podem ficar com seus inquéritos.

Observa-se, aqui, que o enredo abre duas questões fundamentais. A lógica discursiva dos personagens não se pauta nas palavras; o simbólico não é mais referência. Enquanto Joseph K. fala e é aplaudido, ele acredita que o seu discurso encontra ecos. No entanto, logo em seguida à suposta aprovação — que apontaria para uma possibilidade de simbolização — ele é arrebatado por uma certeza irrefutável quando atribui às insígnias sob as barbas dos presentes, um e único significado: eles são funcionários públicos. Nesse momento, à moda do discurso paranoico, o protagonista revela a sua impossibilidade de simbolização.

A medida de tempo e espaço, no romance, apresenta uma topologia que escapa à sucessão temporal e à espacialização como a apreendemos. A passagem que se dá pelo juiz da tribuna para a porta é mencionada sem ser explicada. Poderia haver uma objeção segundo a qual, mesmo na tragédia shakespeariana, há passagens que não são explicadas temporal e espacialmente, como por exemplo, a troca de espadas que se dá entre Hamlet e Laertes. Mas, se isso se dá em um plano que não é possível de ser narrado, em Kafka chama a atenção a passagem do Juiz rapidamente à porta, antes que Joseph K. saísse. Essa passagem compõe o tom de enredamento do leitor nessa perspectiva kafkiana.

Este trabalho abre a possibilidade de se pensar a narrativa kafkiana como um espelho do sujeito da modernidade. Um mundo desencantado, em que “a arte de narrar está em vias de extinção [...] como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiência”, segundo Benjamin (1994a, p.197/198). Kafka consegue mostrar isso em sua narrativa, pois revela, através da forma literária, a impossibilidade de se transmitir uma experiência, pois não se dispõe mais das referências que serviam de balizas. O empobrecimento da vida moderna acontece porque não há mais uma lei organizadora única. O desejo, na perspectiva lacaniana, é sempre transgressivo, mas para ser transgressivo, é necessário que haja Lei simbólica.

O início e o final de *O processo* são marcados pela presença da Senhorita Bürstner. Mais do que isso, pela presença-ausência da senhorita Bürstner. No primeiro capítulo, Joseph K. acorda e é informado que está detido. Aqueles que o detêm afirmam que não foram “incumbidos de dizê-lo” por que o fazem.

Joseph K. e os guardas vivem em planos semânticos diferentes, servem-se de diferentes lógicas para a interpretação dialógica. O senhor K. tenta se dirigir aos superiores dos homens que o detiveram, mas isso não é possível. Isso só ocorre quando aqueles assim o querem. Não há conciliação dialógica entre Joseph K. e os que o prenderam.

Embora se encontre detido, isso não impede que Joseph K. exerça a sua profissão e trabalhe. Depois do episódio da manhã, ele sai para o trabalho; é o dia do seu aniversário e todos o cumprimentam. Quando volta a casa, espera pela senhorita Bürstner. Ela também é inquilina da pensão da senhora Grubach. Ele quer conversar com ela. Ela chega tarde e ele a culpa por fazê-lo esperar, sendo que ela nem sequer soubesse de sua expectativa. Ele vai ao quarto dela e eles conversam.

O que chama a atenção neste primeiro episódio é que Joseph K. espera pela senhorita Bürstner. Ele tem um apelo a lhe fazer e pede que ela seja sua conselheira. Aliás, como observa Benjamin, as personagens femininas kafkianas são sempre lascivas. Há essa marca colocada, também, sobre a senhorita Bürstner. Entretanto, ela diferencia-se das demais figuras femininas do romance, pois aparece, sempre, como uma referência; ela ainda parece representar, para Joseph K., uma esperança. O apelo que K. dirige a Senhorita Bürstner indica que ele pensa poder encontrar uma simbolização. Ao final da narrativa, quando o protagonista está prestes a morrer, esse quadro se fecha e o que se constituiria a única possibilidade de simbolização, desaparece em uma esquina:

Nesse momento, emergiu diante deles, na praça, por uma pequena escada, vinda de uma rua situada em nível mais baixo, a senhorita Bürstner. Não havia plena certeza de que fosse ela, sem dúvida a semelhança era muito grande. K., porém estava nada interessado em saber se era de fato a senhorita Bürstner, apenas a irrelevância da sua resistência veio logo à consciência. (KAFKA, 2005 p.225).

Observa-se que, ao final da narrativa, K. não crê poder encontrar qualquer possibilidade de entendimento. Ele não se dirige mais à Senhorita Bürstner. Não há mais apelo a fazer; não há mais conselho a receber. O mundo está em desencanto. Não há mais buscas. A passagem incólume da Senhorita Bürstner pela praça, no momento da execução de Joseph K. mostra que não há mais expectativa do lado do protagonista. Não há mais o que desvendar, não há

mais o que encontrar. O mundo se apresenta como essa incoerência e não há pistas que indiquem ao sujeito como caminhar por essas veredas urbanas.

No capítulo final, K. entrega-se aos homens que o levam até uma pedra abandonada nos limite entre o campo e a cidade:

[...] saíram rápido da cidade, que naquela direção emendava, quase sem transição, com os campos. Havia uma pequena pedra abandonada e erma perto de uma casa ainda bem urbana. (KAFKA, 2005, p.226)

Essa passagem mostra que a morte de K. se dá no intervalo entre o campo e a cidade, correlativos à natureza e à civilização. Por um lado, podemos pensar que o mito do pai primevo em Totem e Tabu (1989b [1912]) é uma tentativa de formulação das consequências da passagem da natureza à civilização e, o pai, enquanto pai morto, traz a representação de uma Lei simbólica, instituída pela palavra em torno de uma falta. O homem civilizado está doente. Ele não é o homem da natureza, que nela encontra os sinais. Por outro lado, ele não se adapta a esse mundo moderno cujas regras ele desconhece.

Os homens acomodam K. junto à pedra e um dos homens tira da cinta uma faca de açougueiro “cumprida, fina e afiada dos dois lados”, levanta-a ao alto, sob a luz. Enquanto se prepara para o momento derradeiro, Joseph K. pensa:

A lógica, na verdade, é inabalável, mas ela não resiste a uma pessoa que quer viver. Onde estava o juiz que ele nunca tinha visto? Onde estava o alto tribunal ao qual ele nunca havia chegado? Ergueu as mãos e esticou todos os dedos. (KAFKA, 2005, p.228)

Interessante esta passagem porque evoca que há algo que pode vencer a lógica e esse algo é a vida. Em todo o romance, Joseph K. procura por uma lógica e não a encontra. Não há coerência nos diálogos, nas ações e K. participa da narrativa dessa mesma forma. Ele também não se apresenta como um personagem coerente em um mundo incoerente.

Mas a indicação de que há uma oposição entre a *lógica* — a razão, o entendimento, tudo que é de natureza apolínea — e a *vida* — que seria a pulsão, isso que está entre o psíquico e o somático e que exerce uma pressão, de caráter dionisiaco — faz com que tenhamos, neste final da narrativa, algumas pistas para pensar que essa contradição é inerente à condição de sujeito. Não se pode crer mais que a verdade seja alcançada em algum lugar. O mito sempre acenava para uma explicação, para uma verdade apaziguadora. O mundo moderno, entretanto, fechou as suas portas ao encontro de uma verdade última e a dor de viver sem referências, sem se alcançar uma suposta completude, se coloca como essa fronteira, que nos habita — entre o que é razão e vida, entre o que é natureza e civilização, entre o que é consciente e inconsciente — o inconciliado, que segundo Gullar (1984, p.437) só se encontra nos interstícios abertos pela arte.

Considerando a perspectiva benjaminiana de crise da narrativa, *O processo* se traduz por uma forma alternativa de promover a narrativa. A narrativa kafkiana é uma forma de acolher algo que “escova a história a contrapelo”. A narrativa de Kafka mostra a “desintegração da narrativa e de seus procedimentos e, no mesmo ato, cria uma forma de narratividade que se serve, precisamente, dos produtos dessa desintegração”, segundo Oliveira (2008, p.352), ou seja, é uma forma de escritura inconsciente da história.

A narrativa kafkiana em sua desconstrução-constitutiva mostra a condição dos seres falantes, condenados, aprisionados por isso mesmo que os constitui e os lança na vida: a linguagem. O narrador em Kafka se aproxima do sujeito freudiano. Ele desconhece a sua própria verdade e por isso há uma alienação do sujeito em relação ao seu desejo. O desejo é sempre de ordem inconsciente e se enuncia à revelia do eu. A verdade, segundo Lacan (2008, p.20), manifesta-se a partir da prosopopeia. O sujeito lacaniano é intervalar, dividido. Ele aparece somente entre significantes e se esvai nessa efemeridade. Esse

sujeito intervalar se manifesta a partir de um Outro.³ A pergunta que se coloca para cada sujeito é “o que o Outro quer de mim?” Nesse sentido, a narrativa kafkiana seria exemplar com relação a essa condição do falante. Não sabemos o que o Outro quer de nós e essa é a fonte da angústia. O sujeito é, na verdade, comandado pela linguagem. O grande Outro se confunde com a ordem da linguagem. “É na linguagem que se distinguem os sexos, e as gerações, que se codificam as relações de parentesco. É no Outro da linguagem que o sujeito vai procurar se situar, em uma busca a ser sempre retomada, pois nenhum significante basta, ao mesmo tempo, para defini-lo”, segundo Chemama (2008, p.282). Considerando o acima exposto, podemos inferir que *O processo* pode ser lido na perspectiva de que se trata de um processo ao qual o protagonista está preso e desconhece a sua natureza, assim como pelo que está sendo processado e é correlativo à constituição do sujeito da linguagem, o qual desconhece a sua verdade.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

CHEMAMA, Roland & VANDERMESCH, Bernard. *Dicionário de psicanálise*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2008.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: *Edição standart das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Vera Ribeiro. 2 ed. Volumes 4 e 5. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1989a.

³ Outro: Lugar em que a psicanálise situa, além do parceiro imaginário, aquilo que, anterior e exterior ao sujeito, não obstante, o determina. (CHEMAMA, 2007, p.282)

_____. Totem e tabu [1912]. In: *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Vera Ribeiro. 2 ed. Volume XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1989b.

_____. Moisés e o monoteísmo [1939]. In: *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Vera Ribeiro. 2 ed. Volume XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1989c.

FURTADO, Maria Sílvia Antunes. *O Moisés de Freud e o de Thomas Mann*. Palestra apresentada no evento cultural "Texto na Sexta" promovido pela Escola de Psicanálise do Maranhão, em 26 de junho de 2009, Grand São Luís Hotel, São Luís – Maranhão.

_____. *Moisés, um egípcio?* Comunicação oral apresentada no II Encontro Internacional e III Encontro Nacional de História Antiga e Medieval do Maranhão: simbologias influências e continuidades: cultura e poder, promovido pelo Curso de História da Universidade Estadual do Maranhão. São Luís, julho de 2009.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GULAR, Ferreira. Traduzir-se. In: _____. *Toda Poesia (1950-1980)*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LACAN, Jacques. *A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____. *De um Outro ao outro*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria da narração em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUC/Editora PUC-SP, 2008.

Artigo recebido em 13/02/2011 e publicado em 1/10/2011.