

IMAGENS DE KAFKA: OLHARES PARA A CONSTRUÇÃO

SILVA, Acir Dias da¹

RESUMO: O presente trabalho procura interpretar a novela *A Construção* de Franz Kafka e na mesma medida estabelece relação do personagem dessa novela com o personagem JK de *O Processo*. Esse estudo de interpretação vale-se das cartas, diários e obras do autor, que são transfigurados em imagens e em movimento das confluências temporais do monólogo interior do personagem de *A Construção*. A Linguagem de Kafka é repleta de ambiguidades; nesse emaranhado universo de significações repousa uma série de alusões que consideramos fazer parte de seu mundo. Assim, os temas recorrentes em sua obra, tais como: os personagens transfigurados em animais, o sacrifício, a violência e a culpa surgem no interior desse estudo. Interpretar *A Construção* constitui uma experiência cultural de aproximações de mundos e linguagens tensas e, no fluxo do monólogo interior, somos transportados para uma narração dispersa que se materializa em imagens das ruínas que rodeiam o homem e a civilização.

PALAVRAS-CHAVE: Franz Kafka; *A Construção*; *O Processo*; Linguagem.

IMÁGENES DE KAFKA: MIRADAS PARA LA CONSTRUCCIÓN

RESUMEN: El presente trabajo busca interpretar la novela *La Construcción* de Franz Kafka y de la misma manera establece relaciones del personaje de esa novela con el personaje JK de *El Proceso*. Ese estudio interpretativo se vale de las cartas, diarios y obras del autor, que son transfigurados en imágenes y en movimiento de las confluencias temporales del monólogo interior del personaje de *La Construcción*. El lenguaje de Kafka es repleta de ambigüedades; en ese enmarañado universo de significaciones descansa una serie de alusiones que consideramos hacer parte de su mundo. De esa manera, los temas recurrentes en su obra, tales como: los personajes transfigurados en animales, el sacrificio, la violencia y la culpa surgen en el interior de ese estudio. Interpretar *La Construcción* constituye una experiencia cultural de aproximaciones de mundos y lenguajes tensos y, en el flujo del monólogo interior, somos trasladados para una narración dispersa que se materializa en imágenes de las ruinas que rodean el hombre y la civilización.

PALABRAS-CLAVE: Franz Kafka; *La Construcción*; *El Proceso*; Lenguaje.

¹ Docente do Programada de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Unioeste - Campus de Cascavel. Pesquisador do Laboratório de Estudos Audiovisuais (OLHO), da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Pesquisador-líder do Grupo de Pesquisa em Educação, Cultura, Linguagem e Arte da Unioeste - Campus de Cascavel. E-mail: acirdias@yahoo.com.br.

Nos primeiros quadros da sequência do cartório do filme *O Processo*, do diretor Orson Welles², Josef K. percebe o emaranhado universo burocrático no qual está inserido o seu processo e a impossibilidade de reverter o caso. É a morte da esperança. Já na última sequência do filme, assim como no romance, o personagem, culpado e impotente, é sacrificado. Essas imagens são apresentadas não somente para mostrar nossa forma de interpretação das imagens do filme e do romance, mas, sobretudo, porque entendemos que o personagem de *A Construção* continua o drama de Josef K., pois são criações de Franz Kafka. São imagens e alegorias em movimento que dinamizam a análise e representações do mundo de Kafka.

Um conjunto de imagens nos chama atenção na obra analisada e, sem dúvida, inicialmente o título da mesma: *A Construção*. Atribuímos esse fato ao tradutor da obra, Modesto Carone, que preferiu utilizar essa palavra para a tradução de *Der Bau*. Acolhemos esse título como uma metáfora da oscilação interna do narrador-personagem que se faz ação pelo rigoroso movimento interno de seus diálogos e possibilidades de interpretação de imagens. Vemos nessas imagens, aliás, personificações dos limites extremos da condição humana. Na leitura do pequeno título, logo, já ouvimos as patas do animal narrador pousar sobre a terra dura dos corredores, e também o ressoar de suas unhas nas paredes do labirinto de *A Construção*. Em seu interior, tudo parece estar inundado por sombras, como os cantos do santuário descrito no livro pré-apocalíptico de Ezequiel e, diante dessa percepção, aludimos às linhas traçadas por esses pontos pulsantes que vão pincelando sobre a pele do personagem o choque com a luz e suas reações internas. Mas, ao mesmo tempo, essas reações são clarificadas em planos suaves e lentos do drama infernal daquele que parece ter provado o fel de todo o tipo de expiação.

Todo inferno é subterrâneo, como todo personagem que se movimenta por este lugar e vive agonizado por culpas, medos, solidão e, por fim, assiste à própria segregação corporal. O personagem de *A Construção* traça linhas imaginárias diversas. Os estados da alma dão a entender que seu trajeto é passar por muitos locais fantasticamente subterrâneos; semelhantes

²**THE TRIAL (O PROCESSO)** Paris Europa Productions (Paris) FI-C-IT (Roma) Hisa Films (Munique). 1962. Direção: Orson Welles. Elenco: Antony Perkins (Josef K), Orson Welles (Hasteler), Jeanne Moreau (Fraulein Burstner), Romy Schneider (Leni), Elsa Martinelli (Hilda), Suzane Flon (Fraulein Pitl) Madalaine Robinson (Frau Gurbach), Akim tamiroff (Block), Arnold Foa (inspetor), Fernand Ledouz (escrivão do tribunal), Mourice Teynac (diretor da repartição pública de K) Billy Kearns (primeiro guarda), Jess Hahn (segundo guarda), William Champpell (Titorelli), Raoul Delfosse, Karl Studer, Jean-Claude Remoleux (algozes), Wolfgang Reichman (oficial de justiça), Thomas Holtzmann (estudante), Maida Shore (Irmie), Max Haufler (tio Max), Michael Lonsdale (sacerdote), Max Buchsbaum (juiz), Van Doude (arquivista nas cenas cortadas), Katina Pauxinou (cientista nas cenas cortadas) Roteiro: Orson Welles, tradução a partir do romance de Franz Kafka. Música: Jean Ledrut, sobre o de Albinoni. Cenografia: Edmond Richard. Cenografia: Yvonne Martin, Denise Baby, Fritz Müller. Tempo de Projeção: 120 minutos. Produção: Alexander e Michael Salkind.

aos caminhos percorridos pelo personagem Josef K. do romance *O Processo*. Ao adentrarmos em *A Construção*, logo em apenas alguns passos, percebemos as semelhanças com o personagem Josef K. Tal semelhança é inscrita nas passagens em que o personagem é considerado culpado. Entendemos que o personagem de *A Construção* continua o drama de Josef K. não apenas por serem criações do mesmo autor, mas pelo jogo de semelhanças entre os dois locais: o buraco e a pedreira, quando Josef K. é exterminado nesse último, e é daí que parece surgir o animal de *A Construção*.



FIGURA 1 - Imagem do filme *O Processo*, de Oson Welles (1962).

O olhar registra analogias entre imagens. Concebamos que o personagem de *A Construção* apenas sugere, pois sua ação e conflitos são internos. Seu corpo traz marcas do mundo exterior, e preenche seus músculos de parábolas e alegorias. A brutalidade violenta contorna seus atos em *A Construção*, principalmente quando está diante do comportamento do inimigo oculto. Isso provoca o conflito e, por outro lado, gera defesas que são enclausuradas no próprio corpo. À primeira vista, essa apropriação nos leva a acreditar que estamos diante de um ritual exorcista, ou dentro de imagens que indiquem atos de sacrifício. Se realmente o objeto dos rituais de sacrifício é controlar a violência para que a sociedade civilizada não seja ferida por atos macabros e aterrorizadores, Kafka parece conhecer muito bem essas denominações ao construir o personagem de *A Construção*. Entretanto, nota-se que o inimigo oculto, tão presente em suas ficções anteriores e personagens que se afundam em situações sem saída, continuam a viver no corpo do bicho-narrador. Os mesmos são quase sempre sacrificados por figuras ocultas, antropomorfizadas em instituições e empresas disseminadoras

do terror e do controle. Nisso, o romance *O Processo* e a novela *A Construção* se encontram. Vejamos.

O personagem é sempre um desejo íntimo do autor, criado para que esse possa comunicar ao mundo suas alegrias, tristezas e angústias. Em *A Construção*, o personagem é recorrente daquela forma já iniciada em *A Metamorfose*. Tanto na primeira como na segunda, a vontade de dizer algo está mimetizada em figuras que são violentamente anuladas por gigantescas estruturas. Ou seja, o desejo adquire forma animalesca para colorir e configurar os objetos gestados no interior de sua alma.



FIGURA 2 - Imagem do vídeo arte *A Construção* de Acir Dias (1999).

O meio em que vive o escritor é o local de criação da obra, isto é, esse meio funciona, talvez, como um objeto de excitação da imaginação do leitor. Ou ainda, o autor pode desejar comprimir e mimetizar o comportamento de outros animais e de grupos diferentes que passam despercebidos da atenção das pessoas com quem vive, e nesse ambiente projeta seus medos, defesas ou propriamente desejos de agressão. Lembremos que, no mundo animal, o outro quase sempre representa o perigo, pois este é uma vontade a ser degustada e um obstáculo a ser transposto. O perigo é verdadeiramente um objeto de prazer.

Nessa novela, o perigo é sonoro, pois o animal-zumbidor remexe o centro da terra ameaçando invadir a casa do animal de *A Construção* que, por sua vez, também é perigosa. Entretanto, o perigo também é espacial e obstáculos precisam ser vencidos. Então, estamos diante de um triângulo: O animal-narrador, *A Construção* e o animal-zumbidor. Ou seja,

atuam como motivadores da história que é contada, talvez por ocultar o motivo da rivalidade. Essa aparente tensão sugere considerações sobre o conflito do autor com seu pai, mas não é exatamente esse o fio condutor da história.

O átomo dessa história é justamente o período pós-sacrifício, tão visionado por Kafka nos finais de *A Metamorfose*, *O Veredito* e *O Processo*.

A Construção é o cenário, ou melhor, o calvário em que Josef K foi jogado para amargar o resto dos seus dias, como num rito sacrificial. Primeiramente este jogo é centrado em lugares semelhantes e sincrônicos. Relembrando, ao final do romance *O Processo*, a vítima é conduzida a uma pequena pedreira abandonada, local que já era, desde o início, o objetivo dos sacrificadores que pareciam ter recebido tarefas de uma instituição ou empresa superior. Ali, eles tiraram uma faca comprida, de açougueiro, fina e bem afiada dos dois lados, tal como uma espada da justiça, pronta para marcar a divisão entre a vida e a morte. E sobre o corpo de K, os sacrificadores sustem-na ao alto, examinando o cume na luz. Ainda lembrando, um dos últimos olhares do personagem Josef K é sobre o último andar da casa, situada no limite da pedreira.

Mas na garganta de K, colocavam-se as mãos de um dos senhores, enquanto o outro cravava a faca profundamente no seu coração e a virava duas vezes. Com os olhos que se apagavam, K, ainda viu os senhores perto de seu rosto, apoiados um no outro, as faces coladas, observando o momento da decisão. — Como um cão - disse K. Era como se a vergonha devesse sobreviver a ela. (KAFKA, 1997, p. 224).

Toda obra de arte é rica em ambiguidades e abre possibilidades de interpretações e associações. E, tanto em *O Processo* quanto em *A Construção*, a lógica da violência se compraz formalmente em rigores que se escondem vivamente em imagens e representações. Em *O Processo* o personagem dramatiza a morte e o desfecho trágico. A vítima morreu. O sangue derramado de Josef K. nada mais é do que uma bela sugestão de vida, libertação e revigoração daqueles que conduziram esse ritual. Por outro lado, também representa o fortalecimento da vítima. Isso denota o fortalecimento imaginativo do autor que se lança em novos aprofundamentos criativos e, conseqüentemente, marcará a pele e o espírito de seus futuros personagens. Então, digamos que Josef K. ainda estaria se revirando no interior da terra pedregosa, tentando se reerguer, talvez sobreviver no submerso imaginário do autor. Portanto, Josef K., agora já totalmente maduro em *A Construção* "como um cão", apenas revê pedaços, sedimentados do corpo e do espírito; aquilo que já está totalmente mutilado e irreconhecível. É por isso que lá dentro da construção o vento está em movimentos lentos, rarefeitos em remoinhos.

O movimento que descende em direção ao chão nos leva a crer na queda. O personagem, então, sobre a ruína sombria e o corpo despedaçado, espalhado pelos corredores e labirintos, tenta recompor seus pedaços e, para isso, precisa rememorar o seu passado, assimilar o espaço e ao mesmo tempo cuidá-lo para depois ressurgir noutra formato, pois abandonar hábitos antigos, superficialmente falando, traz resistências, até mesmo quando é cuidadosamente planejado.

Por exemplo, mudar para uma casa nova - tão desejada é transpor-se na tristeza do abandono e da despedida. Abandonar hábitos é também abandonar espaços e costumes que na casa persistem, pois a vontade desenha no corpo ausências desse espaço. A morte é a dor da separação de coisas culturalmente construídas para satisfazerem as necessidades humanas. Objetos, bichos e plantas; abandoná-los é perdê-los para sempre, mas essas referências continuam arraigadas no interior da pele do corpo natural e animal. Entretanto, separar-se de antigas formas, significa desbloquear referências e identificações com o próprio corpo - conflito entre a natureza primordial e instintual. Para tanto, nesse contexto, a morte é apenas figurativa, pois o personagem está apenas escalando em passos violentos suas próprias aversões, tão semelhantes ao sacrifício, por isso conscientemente se deixa impulsionar em reconhecer a sua própria natureza.



FIGURA 3 - Imagem de Giovanni Battista Piranesi (1720-78).

O período passado pelo bicho-narrador dentro d'A *Construção* é, especificamente, de constantes cortes e rupturas, desfalcando assim reações pela perda das proteções. Em seu tempo interno, não há estabilidade. Os seus membros corporais funcionam como extensões da construção, convenientemente, suas resistências também são corporais. Sua alma está submersa em remoinhos ciclônicos, traçando assim riscos de uma tela espessa em que os profundos estados de sua instabilidade contornam os turbilhões vitais que vão se revelando no espaço e projetando a perspectiva do caos humano em que o mundo parece se desfazer de volumes e formas. É por isso que percebe as pequenas coisas, como os grãos de terra que rolam das paredes, ou, então, projeta sua vontade em pequenos animais que desfilam no interior de sua casa. É o mundo reduzido numa pequena partícula e desejo de se tornar pequeno. O personagem-narrador trabalha compulsivamente e admira, maravilhando-se com a criação de seu juízo lógico e racional.

O trabalho é subterrâneo, exploratório, parece ser um modelo clarificado da revelação de segredos que estão escondidos, tal qual um grande tesouro que está embaixo de sua pele. Identificar o espaço habitado, entretanto, é tocar o próprio corpo e seus membros. Sua ação interior, visão interna, são espécies de mapeamentos dos próprios ossos e as sensações captadas pelo corpo. Parece ter sido convocado para entrar no mundo escuro e sinistro do inconsciente.

Ele me disse: "Filho do homem, ergue os teus olhos na direção do norte." Ergui os olhos na direção do norte e eis que para o norte do pórtico do altar estava o ídolo do ciúme, junto à entrada. Disse-me ainda: "Filho do homem, tu vês o que estão fazendo? As monstruosas abominações que se cometem aqui a fim de afastar-me do meu santuário? Mas verás ainda outras abominações monstruosas" Trouxe-me então à porta do átrio. Olhando vi um buraco na parede. Ele me disse: "Filho do homem, abre uma fenda na parede." Abri uma fenda e vi ali uma porta. Disse-me: "Entra e verás as abominações que praticam aqui." Entrei e fixei o olho: havia ali toda a sorte de imagens de répteis, de animais repugnantes e todos os ídolos imundos da casa de Israel gravados na parede ao redor... (BIBLIA SAGRADA DE JERUSALÉM. 1989, p. 161).

O personagem-narrador entra no próprio corpo. A porta de entrada é a visão. Os cômodos, corredores e labirintos são o mesmo que os membros do corpo. É, estamos apontando uma conexão da construção como espaço interno e corporal. No personagem de *A Construção*, entende-se que é o corpo nu, literalmente desnudado, diante de situações extremamente perigosas, pois isso o leva a enxergar até mesmo os próprios ossos para depois passear por eles.

Figurativamente, o personagem está quase sempre diante de preocupações temporais, por exemplo acumular provisões nos corredores e labirintos é o mesmo que se proteger contra o mundo desfeito. É a decadência das possibilidades de salvação que o faz abandonar qualquer tipo de regeneração. Por outro lado, tal fato o conduz a violentos atos compulsivos, pois ao devorar a carnificina fétida espalhada pelos cômodos, mostram-nos algumas marcas doloridas de sua própria destruição. Entretanto, destruir-se é refazer-se sadicamente na impureza da comida podre.

O autor está dentro da imagem. No corpo do personagem. O personagem é um pedaço de sua estrutura de pensamento interligado à sua existência e desejo quase totêmico, contraídos em sua forma interna, pois isso ocorre somente a partir de grande envolvimento com aquilo que se pretende incorporar. Algo vivo, tal como um deleite dentro da própria imagem, que rompe as barreiras e significações formais de interpretação e projeções literais do que é realmente a obra de arte. O personagem é aquela parte absoluta da realidade condensada em palavras, frases e histórias. O autor está dentro dela e agita-se em seu interior, mas esses conteúdos nem sempre são postos em movimento, talvez por estar fora de seu próprio alcance. O autor, ao travestir-se de personagem, também traveste-se em discurso.

Um autor somente pode reviver os pensamentos e não as palavras que expressam numa personagem que tenha pelo menos a sua educação, a sua idade, sua experiência histórica e cultural: por outras palavras, que pertença ao seu mundo. Mas revela-se então um fato terrível: que essa personagem se encontra unida ao autor pela razão substancial de pertencer aos mesmos quadros ideológicos desse último. (PASOLINI, 1972, p. 70).

O monólogo interior celebra o aprofundamento de seu olhar sobre o mundo, pessoas e coisas. A história é contada com intensidade pulsante a partir do personagem-autor-narrador. A figura do narrador e personagem entrecruza-se em simulações e peripécias. Esse olhar preciso que flagra detalhes do personagem em momentos de síntese, também nos traz recortes da história narrada, repleta de significações e de entendimento, informando-nos sobre a condição psicológica do personagem e sobre aquilo que é contado. Por outro lado, o discurso indireto livre é a fusão que ocorre graças a certos distanciamentos e proximidades que se dão no momento em que algo é contado.

Ao mesmo tempo o autor se coloca na pele do personagem e no comportamento daquele que está vivendo a trama e os conflitos contados. É claro que ao seguir a trama contada pelo personagem, enxergamos e acompanhamos aquilo que a visão do autor captou. Nisso, também são apresentados traços condensados de seu tempo e espaço. Tais

condensações se materializam em imagens escritas em movimentos capazes de nos mostrarem indícios, lacunas e possibilidades de interpretação, em relação ao personagem que é construído e sua ação frente ao desenrolar dos acontecimentos.

O discurso indireto livre mostra o personagem se desenvolvendo em trechos descritos e narrados. Aos poucos, esses trechos, cenas do passado e do presente, e as aspirações futuras, definem sua vida. A impressão que temos foi anteriormente captada pelo olhar do autor, que nos comunica e fornece elementos de sua vida, crenças e pessoas que fazem parte de sua realidade; de certa forma esse recurso traduz dificuldades em atribuir significados às coisas que movimentam o centro da história. Repousa na ambiguidade, recheando o personagem de palavras e emoções. E, dessa tensão, nasce um personagem denso e complexo, afogado na procura da própria origem da representação das imagens que lhe são mostradas. Se essa é uma forma de junção personagem-autor, também é uma forma de expressão que torna a obra viva, tira-nos da passividade enquanto leitores. A incerteza está no meio do discurso e nas falas dos personagens, como também nos comentários daquele que está contando a história. Certamente a intenção do autor é essa, puxar alguns detalhes de sua própria memória e colocar os personagens movimentando-se em meio às ruínas do mundo, com isso, imprime sua visão sobre as coisas e a realidade presente.

As imagens são condensadas e flagradas pelo olho do autor, nisso encontramos quadros em movimento de seu mundo, com o autor emitindo opiniões, pareceres e julgamentos sobre instituições, pessoas e suas relações. O personagem é imagem. Por outro lado, também é uma fonte composta de mentiras no qual o autor bebe constantemente; aquilo que chamamos de realidade das pessoas, pois sua ação é reunir-se em corpos que se movimentam em espaços diversos. O autor vive quase sempre como um caçador que deseja devorar o corpo e o sangue daquele que é caçado, pois, ao fecundar-se na deglutição, deleita-se no prazer da posse e domínio da criatura.

Em *A Construção* encontramos traços e crenças que nos dão a chance de entendimento da vida do autor. Aliás, notamos nos rastros do personagem indícios reveladores não só da história do autor, mas também fragmentos da história coletiva dos homens. Autor e obra se completam. A memória do autor se desdobra em traços do personagem, isto é, o tratamento dado ao personagem, temas e histórias, não são fotografias de momentos vividos, mas sim formas evasivas que impulsionam a imaginação a considerar localidades e personagens e os horrores da história arruinada dos homens. O nosso olhar não vagueia pelos escombros da história, mas pela vontade enclausurada no corpo, o corpo da pessoa - personagem - enfim, o desejo em forma de animal.

Como já sabemos, os personagens de Franz Kafka quase sempre estão em alguma espécie de julgamento dentro de um grande tribunal, em que os poderes instituídos não hesitam em mostrar sua força e crueldade. Ninguém é absolvido, o mais simples de todos revela-se como culpado em potencial. A dilaceração do mundo dos homens e degradação encontra-se em *A Construção*. O universo está condenado à ruína perpétua. Podemos notar isso em um trecho de uma correspondência ao amigo editor Max Brod:

Quando escrevemos alguma coisa, não tossimos à lua, cujas origens então devem ser investigadas. Ao contrário, nós nos mudamos para a lua com tudo que possuímos. Nada mudou; lá, somos o que éramos aqui, é possível que haja milhares de diferenças no tempo da viagem, mas nenhuma no fato em si mesmo. A terra, que sacudiu a lua, desde então a mantém segura com mais firmeza, mas nós nos perdemos por causa de um lar na lua. (KAFKA, s/d, p. 49).

O futuro e Deus estão mortos. Kafka entra no clamor degradado de Deus que olha para o absoluto vazio. Em seu *diário*, no final de março de 1918, novamente uma correspondência ao amigo Max Brod tenta radiografar seu pessimismo e visão negativa do mundo. Nesse trecho da carta, entre outras coisas, polemiza com o cristão Kierkegaard sobre o futuro e sobre o cristianismo.

A passagem seguinte não é do Talmud: "Tão logo um homem surja com algo de primitivo em si mesmo, que não diga: É preciso aceitar o mundo como ele é, mas que diga: como quer que o mundo seja, permanecerei com a minha natureza original, que não penso em mudar para me adequar ao que o mundo considera bom. No entanto em que essa palavra for pronunciada, uma metamorfose se realiza em toda existência. Como quando a palavra é dita num conto de fadas e o palácio que esteve encantado durante cem anos abre seus portões e tudo volta à vida: a existência tida se transforma em atenção pura. Os anjos têm trabalhado para realizar e olham curiosamente para ver o que vai acontecer, pois isso lhes interessam. Por outro lado, demônios escuros e sinistros há muitos na ociosidade, roendo os dedos, saltam e esticam os membros; pois, dizem eles, aqui há alguma coisa para nós pela qual há muito estamos esperando, etc. (KAFKA, s/d, p. 48).

Ou seja, seus escritos passam por universos dissolutos e bem distantes parecem sobrevoar a terra tensa, enxergando o caos, transitando profundamente em impérios, sagas e fábulas, talvez de maneira tão profunda e distante que não podemos alcançar, e, nisso, profetiza sobre o túmulo da esperança.

Em *A Construção*, Kafka faz o contrário daquilo que os gregos costumavam fazer nas festas de Dionísio. Recordemos uma pequena passagem desse ritual. Os gregos mesmo travestidos com a pele e a cabeça de animal não dramatizam suas condições existenciais. O

drama parece ser o do animal sagrado a ser sacrificado. No contexto dos gregos antigos, esse ato faz lembrar o culto àquele estrangeiro de Traça que costumava cultivar a colheita através da embriaguês. Na Grécia antiga isso virou ritual: é a festa campestre no qual os iniciados caçavam um animal para oferecer à sua deidade. Isso ganha excitação espiritual pelo vinho, música e dança, pois os adeptos da orgia mística, os iniciados disfarçavam-se com pele e chifres de animais selvagens, no furor e no ataque ao animal sagrado, matavam e desconjuntavam-no para, em seguida, devorar-lhes as partes em pleno estado de comunhão divina. Esses ritos recebem conotações quase bárbaras, pois, após a realização de cantos e danças, corridas selvagens, sacrifício de animais, e uso de seus restos para festas, esses ritos acabaram gerando medo e estranheza nos moradores das cidades e, assim, ficaram durante muito tempo restrito ao campo.

Já em Kafka, os personagens parecem não suportar o estrondoso desejo destrutivo que emana do interior das instituições. Eles se rendem, entregando-se ao sacrifício. Também é o sacrifício do autor. "A perspectiva dos personagens cujos contornos tento captar ali encontra-se na frente do papel, na outra extremidade do lápis, a que não está apontada; ela se encontra em mim" (JANOUGH, 1993, p. 40). Por outro lado, não têm verdadeiras proporções espaciais, não têm horizontes que lhes sejam próprios em sua natureza mais íntima. A perspectiva dos personagens são contornos do movimento nervoso do corpo e o que parece se apresentar em instantes efêmeros rumo ao abismo:

[...] apesar de inimaginável, que dispunha de algumas informações sobre mim, mas de resto ele nunca me escutou. Enquanto eu não tinha conhecimento dele, ele não seria capaz de me ouvir, pois o meu comportamento então era silencioso: não há nada mais quieto do que o reencontro com a construção; depois, quando fiz as escavações experimentais, ele poderia ter-me escutado, embora minha maneira de cavar produza pouco rumor; se ele, porém me ouviu, ele deveria ter notado alguma coisa - o animal precisaria, pelo menos enquanto trabalhava, parar de vez em quando e prestar atenção. Mas tudo continuou inalterado. (KAFKA, 1994, p. 105)

Na passagem final de *A Construção* o inimigo parece distante, ao ponto de o narrador questionar-se as dimensões do tempo, da velhice, dos nervos fracos e da impossibilidade de qualquer mudança de sua condição. *A Construção* de Franz Kafka é uma alegoria da esperança? Se for, essa imagem não tem origem e é oculta e inalcançável a condição humana.

REFERÊNCIAS

AMÂNCIO, Moacir. **O Talmud** (exertos). São Paulo, Iluminuras, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. [Trad. Sergio Paulo Rouanet]. São Paulo: Brasiliense, 1994.

---. “Crítica da violência - crítica do poder”. **Documentos de cultura. Documentos de barbárie**. São Paulo, Cultrix: Editora Universidade de São Paulo, 1986.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Uma teoria da poesia. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

---. **Abaixo as escrituras sagradas**. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

BUBER, Martin. **Eu e Tu**. Trad. Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo: Moraes, 1974.

---. **Do diálogo e do diálogo**. Trad. Marta Eksteinde Souza Queiroz e Regina Weinberg. São Paulo: Perspectiva, 1982.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, s/p: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

HALL, Edward t. **A Dimensão Oculta**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

JANOUGH, Gustav. **Conversas com Kafka**. Trad. Celina Luz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

KAFKA, Franz. **A Construção**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1994.

---. **O diário íntimo de Kafka**. Trad. Oswaldo da Purificação. São Paulo: Época, s/d.

---. **Cartas a Felice**. Trad. Robson Soares de Medeiros. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

---. **Nas galerias**. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

---. **Cartas aos meus amigos**. Trad. Oswaldo da Purificação. São Paulo: Época, s/d.

---. **O Processo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1988.

---. **América**. [Trad. Torrieri Guimarães]. São Paulo: Época, 1965.

---. **A Muralha da China**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Clube do Livro, 1968.

KAUFMANN, Yehezkel. **A religião de Israel**. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MAIMÔNIDES (Moshe Bem Maimon) Rabam. **A Torá**. Trad. Yaacov Israel Blumenfeld. Rio de Janeiro: Imago, 1979.

MÜLLER, Ernest. **História da Mística Judaica**. São Paulo: Editora Veja, s/d.

PASOLINI, P. Paolo. **Empirismo Hereje**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

SCHOLEM, Gershom. **As Grandes Correntes da Mística Judaica**. Trad. J. Guinsburg; Dora Ruhman; Fany Kon; Jeanete Meiches e Renato Mezan. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FILMOGRAFIA

O Processo, Orson Welles, EUA, 1962.