



TOMAZ AMORIM FERNANDES IZABEL

**ORIGEM NEGATIVA NA LITERATURA DE FRANZ KAFKA:
*O CASTELO E OUTRAS NARRATIVAS***

**CAMPINAS,
2013**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

TOMAZ AMORIM FERNANDES IZABEL

**ORIGEM NEGATIVA NA LITERATURA DE FRANZ KAFKA:
*O CASTELO E OUTRAS NARRATIVAS***

Orientadora: Prof^a Dr^a JEANNE MARIE GAGNEBIN DE BONS

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

**CAMPINAS,
2013**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR

TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

Iz1o	<p>Izabel, Tomaz Amorim Fernandes, 1988- “Origem negativa na literatura de Franz Kafka: O castelo e outras narrativas” / Tomaz Amorim Fernandes Izabel. -- Campinas, SP : [s.n.], 2013.</p> <p>Orientador : Jeanne Marie Gagnebin de Bons. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Kafka, Franz, 1883-1924 – Crítica e interpretação. 2. Modernidade. 3. Literatura comparada – Clássica e moderna. 4. Querela entre antigos e modernos. I. Gagnebin, Jeanne Marie, 1949-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Negative origin in Franz Kafka's literature: The Castle and other narratives.

Palavras-chave em inglês:

Franz Kafka

Modernity

Comparative literature - Classical and modern

Ancients and moderns, Quarrel of

Área de concentração: Teoria e Crítica literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Jeanne Marie Gagnebin de Bons [Orientador]

Susana Kampff Lages

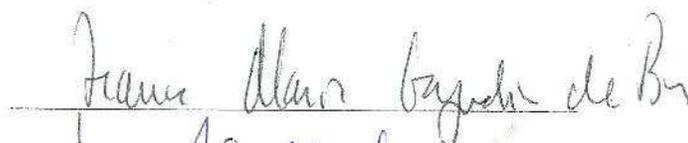
Fabio Akcelrud Durão

Data da defesa: 01-03-2013.

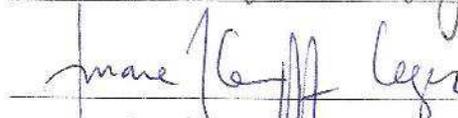
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Jeanne Marie Gagnebin de Bons



Susana Kampff Lages



Fabio Akcelrud Durão



Jaime Ginzburg

Henning Teschke

Agradecimentos

Este trabalho teve a felicidade de ser pensado e escrito em muitos lugares diferentes (Brasil, Alemanha, Palestina). O preço desta mobilidade é a dificuldade de nomear cada um dos que contribuíram para o processo de escrita. Agradeço, assim, alguns poucos que devem representar os muitos. Primeiro, agradeço aos pacientes funcionários das bibliotecas do Instituto de Estudos da Linguagem, da UNICAMP, e seus colegas alemães da biblioteca de Germanística da Universidade de Colônia (Universität zu Köln), na Alemanha. Aos docentes destas universidades eu também agradeço pela atenção e pelas boas aulas.

Aos amigos brasileiros eu agradeço pelo apoio e camaradagem na figura do poeta André Nogueira, companheiro de biblioteca e, por muitas noites, interlocutor e incentivador de idéias apresentadas neste trabalho. Aos amigos estrangeiros eu agradeço na figura da amada Åshild Svensson, que me ajudou a aprender a beleza de também ser estrangeiro. À Jeanne Marie Gagnebin, minha orientadora, também agradeço em sua condição de conselheira e amiga, brasileira e estrangeira.

Ao apoio de sempre da família eu agradeço, assim como agradeço ao ânimo e reflexões novas que nos propiciou a pequena Maria Clara com sua chegada recente.

Este trabalho foi financiado por bolsas do Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e do Albertus-Magnus-Programm da Universität zu Köln, pelas quais eu agradeço na figura do funcionário e anfitrião Senhor Karl-Heinz Korn.

Resumo

Este trabalho pretende compreender a especificidade da temporalidade nas narrativas do escritor tcheco Franz Kafka. Para isto, buscamos desenvolver o conceito de origem negativa e aplicá-lo ao romance *O castelo* (Das Schloß). Entende-se por origem negativa o movimento constante de negação operado pelo texto, em sua construção labiríntica, e pelos protagonistas e outros personagens em todo original, que em Kafka se encontra ausente ou danificado. No percurso do trabalho, narrativas curtas de Kafka serão comparadas a narrativas clássicas de temática semelhante, incluindo textos da *Bíblia* e da *Odisseia*. Diferentes abordagens críticas, como as de Walter Benjamin e Max Brod, serão apropriadas e criticadas em busca da formulação do conceito.

Palavras-chave: Franz Kafka, origem, Modernidade, tradição

Abstract

This work aims to comprehend the specificity of temporality in Czech writer Franz Kafka's narratives. In order to accomplish this, we will try to develop the concept of negative origin and apply it to the novel *The castle (Das Schloß)*. By negative origin one understands the constant movement of negation operated, by the text itself through its labyrinthic construction and by the protagonists and other characters, on the presumptions of every original, which in Kafka is either absent or damaged. Throughout this work, short narratives from Kafka will be compared with classical narratives with similar themes, including texts from the *Bible* and the *Odyssey*. Different critical approaches, like that of Walter Benjamin and Max Brod, will be appropriated and criticized in search for the formulation of the concept.

Keywords: Franz Kafka, origin, Modernity, tradition

Sumário

Agradecimentos	7
Resumo	9
Abstract	11
Sobre uma ideia de tempo e origem	15
O filho pródigo não retorna	25
A negação no mito: O silêncio das sereias	39
A origem negativa	51
O castelo	81
<i>Formação da comunidade e o estrangeiro</i>	81
<i>Personagens e narração</i>	89
<i>Original e reprodução</i>	103
<i>Estrangeirismo e sacrifício: as faces do amor em O castelo</i>	113
Anexo I: Aforismos de Zürau	124

Sobre uma ideia de tempo e origem

Em uma leitura imediata, a origem pode ser entendida como o ponto referencial de onde se inicia um período histórico. É possível, portanto, utilizar o termo original tanto para o mais arcaico quanto para o mais recente. Ele é o momento único, inédito, irreproduzível de uma seqüência de eventos. Não é apenas o começo, mas também o fim de uma etapa anterior, um rompimento. A origem da vida, por exemplo, é o fim da ordem anterior inorgânica, um salto qualitativo. Como fenômeno estritamente histórico, a origem só pode ser entendida a partir de uma construção hermenêutica. O tempo presente é o ponto em um fluxo temporal no qual se tem de narrar continuamente a própria história, sob o risco de perder-se na infinitude do tempo. Como o momento só pode se constituir ao estabelecer, através da memória, relações com momentos passados (e, de maneira hipotética, futuros), entende-se que o ponto de referência por excelência é a origem. Ela não é uma fronteira, uma posição estéril de onde se parte, mas uma fonte de onde flui a especificidade do período que ela iniciou, fonte de onde brota a água barroca, romântica ou moderna, mas é também o rio, é sempre uma reprodução específica daquele momento original. A temporalidade entendida como fluxo é um movimento, e cada momento, ao mesmo tempo em que compõe o fluxo daquela origem, também a esgota até o ponto insuportável de uma nova origem.

Este ponto último e novo é sempre exterior à origem, está sempre, por definição, fora dela. Cada origem tem uma pretensão de eternidade que, embora não se confirme historicamente, tem a necessidade de se impor ideologicamente. Cada presente conta a própria origem e se posiciona, sob o pavor da não existência, como momento final do fluxo temporal. Segundo Frank Kermode, que dedicou um detalhado estudo sobre as diversas tradições apocalípticas e escatológicas na religião e na literatura, esta tendência é compreensível, pois “homens, como poetas, adentram apressadamente ‘no meio’, *in medias res*, quando nascem; eles também morrem em *in mediis rebus*, e para dar sentido à extensão de suas vidas, eles precisam de acordos fictícios com origens e fins, de maneira a dar sentido às vidas e aos poemas” (1967, p. 7, nossa tradução). A concepção imediata é de que a história de todas as origens deságua nesta última. Na história recente,

por exemplo, este ponto foi chamado pelo economista estadunidense Francis Fukuyama em 1989 de “Fim da História”. Sua idéia era de que após o fim das experiências reais do Comunismo, a sociedade mundial havia chegado a sua melhor forma possível, a democracia neoliberal, em um momento estável a partir do qual apenas pequenos ajustes seriam necessários. Esta concepção é exemplar para nosso estudo porque, embora já tenha sido desacreditada inclusive pelo próprio autor, quando confrontado com as diversas crises econômicas do jovem século XXI e as novas possibilidades técnicas da biotecnologia, continua sendo de certa maneira a concepção política e cultural geral, como afirma o pensador contemporâneo Slavoj Žižek, nosso tempo e nossos pensadores continuariam de certa maneira sendo “fukuyamistas”.

As concepções de tempo e história como descritas acima poderiam ser talvez chamadas de historicistas. Elas prevêem uma continuidade causal entre princípio e presente. Elas consideram, sobretudo, que a origem, como ponto referencial por excelência, se encontra disponível, “à mão”, plenamente memorável e que ela é o parâmetro único para a identidade de tudo no período que funda. Nosso objetivo, nesta curta reflexão e análise, será observar a reação da obra de Kafka a esta temporalidade assim como as alternativas que ela, como obra-pensamento, oferece. Para dizer em outras palavras, tentaremos mostrar como a obra de Kafka nega a origem, ao mesmo tempo em que origina uma configuração estética que oferece um modelo diverso de temporalidade. A origem de uma nova relação, negativa, com a origem.

A negação é o gesto kafkiano típico de sua relação com as construções históricas historicistas, a série de nascimentos e mortes de períodos, seja de gêneros literários, nações ou idéias. Ao mesmo tempo em que sua obra marca talvez o ponto último de muitas das diversas tradições na qual está inserida, os gêneros e temas das literaturas judaica, tcheca e alemã, ela se esforça ao máximo para recusar o estabelecimento de um novo ponto de origem. É notável, por exemplo, a distância entre a clareza hermética da maior parte de sua obra e o tom enunciativo e, por vezes, militante dos relatos de suas conversas com Max Brod e Gustav Janouch ou de alguns aforismos. A crítica, principalmente aquela preocupada com a questão judaica, esboçou a possibilidade de o literato Franz Kafka tornar-se um tipo de líder religioso, um judeu que tivesse tentado

preservar sua tradição através da literatura. Este impulso e esta pré-disposição estão sem dúvida presentes na obra de Kafka, mas o ato mesmo da fundação, de estabelecimento da doutrina, é sempre postergado, senão mesmo recusado. Entre a postergação e a renúncia está localizado o humor tão específico de Kafka, direcionado, sobretudo, ao leitor/crítico desorientado (*ratlos*) que busca conselho (*rat*). Seu estilo de tecitura é o mesmo de que se utilizou Penélope contra os pretendentes: desfazendo no fim do período na mesma medida em que compôs.

O esforço deste trabalho será entender a recusa destes impulsos como gesto literário presente na reformação dos temas e gêneros. Tentaremos mostrar como a obra de Kafka, em especial seu romance *O castelo*, reage e responde ao esquema temporal descrito acima. É comum que o enredo se origine com uma constatação estranha que, ao invés de se desenvolver rumo a uma solução, gira diabolicamente até um fim arbitrário e inconclusivo. Muitas vezes, como é o caso de seus três romances, o texto não é nem mesmo concluído – como se sabe, apenas um terço da obra de Kafka foi preparado e publicado por ele em vida. Seus personagens, por sua vez, costumam ser apresentados prontos, um tipo de *ready made* ficcional, sem que se conheça sua origem e, algumas vezes, nem mesmo seu próprio nome, como o protagonista do romance que analisaremos, K., de *O castelo*. Normalmente, estes personagens não conhecem um desenvolvimento e sua característica mais determinante talvez seja uma teimosia quase infantil. A temporalidade da narrativa pode ser entendida, portanto, tanto do ponto de vista da estrutura do enredo, quanto da história dos personagens e instituições do enredo, como *in media res*. A história já começa no meio, saltando a origem que permanece oculta, de forma que o enredo permaneça compreensível apenas a partir do presente e dos acontecimentos futuros - muitas vezes apenas esperados -, mas não de uma relação causal com o passado. Este *in media res* não é, no entanto, como o do épico grego que, ao correr da narrativa, desenvolve a história de cada menor elemento do presente cênico. Na antológica análise de Erich Auerbach (1998) do episódio da cicatriz de Ulisses na *Odisseia*, esta clareza é justaposta a uma obscuridade descritiva típica da tradição judaica que privilegiaria mais um ponto específico da doutrina, do que a descrição como um todo. Heinz Politzer traçou um paralelo a partir destas duas “origens” estilísticas da tradição literária ocidental em relação à literatura moderna:

Para ampliar a comparação entre o Eloísta e Homero seria interessante estendê-la a uma comparação entre Franz Kafka e James Joyce, de quem o *Ulysses* pertence por orientação – e título – à tradição homérica. O laconismo monolítico de Kafka pareceria assim a contraparte perfeita à mania de Joyce de fornecer a imagem total, até no nível inconsciente, do personagem apresentado. Como forma ideal de Joyce, poderíamos imaginar um catálogo tão completo que se tornaria ilegível e, ao incluir inclusive o inexpressável, dissolveria a realidade em absurdo. Como forma ideal de Kafka, um parágrafo irrompendo com o absurdo da existência. Assim, se nos concentrarmos na interpretação de nossa anedota, não falharemos em observar que a caracterização de Auerbach do Eloísta contribui consideravelmente para nossa compreensão do estilo de Kafka. (POLITZER, 1962, p. 17, nossa tradução)¹.

Esta interessante pista serve para ajudar a livrar a obra de Kafka de um falso isolamento. Ela não basta, no entanto, para entender a especificidade de seu estilo. Pois, como dissemos, justamente a doutrina que deveria surgir a partir do obscurecimento de elementos irrelevantes em Kafka não existe mais de maneira clara. O ponto original, fonte e ao mesmo tempo rio, de onde flui a substância que compõe o texto kafkiano, parece ter secado. O escritor não tem pudor algum em notá-lo e segue a pé rumo à fonte pelo leito seco, onde encontra marcas e rastros dos cursos que este rio tomou, reencontra gêneros diversos da tradição literária, a parábola, a lenda, o conto, a anedota, o aforismo, a novela, o romance, o sonho. Reencontra também fósseis da antiga fauna e flora, temas e imagens recorrentes em paisagens distintas como as sereias, Prometeu, Poseidon, Abraão e o sacrifício de Isaac, a torre de Babel, Dom Quixote e Sancho Pança, a Muralha da China, os índios americanos, os animais falantes, as metamorfoses. Kafka guarda estes vestígios da mesma maneira que um arqueólogo, tanto com carinho, como com distância. Insuficientes como estão, servem no máximo para um jogo infantil: recontar, remontar as histórias. Como não se sabe com certeza os caminhos tomados pelo rio, improvisam-se diques e barragens imaginárias, constroem-se pontes para pescadores ilusórios e vive-se novamente

¹“To enlarge upon this comparison between the Elohist and Homer it would be attractive to extend it to a comparison between Franz Kafka and James Joyce, whose *Ulysses* belongs by orientation - and title - in the Homeric tradition. Kafka’s monolithic laconism would thus appear as the perfect counterpart of Joyce’s mania for rendering the total picture, even the unconscious of the persons depicted. As Joyce’s ideal form we could imagine a catalogue so complete as to become unreadable and, by including even the inexpressible, dissolving reality into absurdity; as Kafka’s ideal form, a paragraph bursting with the absurdity of existence. Yet even if we concentrate on the interpretation of our anecdote, we cannot fail to observe that Auerbach’s characterization of the Elohist contributes considerably to our understanding of Kafka’s style”.

sob a atmosfera úmida do rio. A sede, no entanto, permanece. As parábolas não contêm moral (*Diante da lei*), a lenda trata do mais cotidiano (*Poseidon*), o romance sem final não fornece sentido (*O castelo*), as sereias não cantam (*O silêncio das sereias*), Abraão não consegue nem mesmo deixar sua casa para o sacrifício! Kafka sabota alegremente a matriz original dos temas e gêneros caros às tradições da qual ele faz parte. Sua reação à falta de uma origem tradicional forte², com um chão firme, não é negar a literatura ou a religião, e nem mesmo buscar perigosa e romanticamente sua reconstrução (como no caso do Sionismo, que lhe esteve bastante próximo), mas reconhecer este vazio original e se apropriar dele com uma característica comum a alguns de seus personagens mais especiais: a leveza. A expectativa pesada que a tradição colocaria sobre muitos personagens desaparece em “um riso como só se pode emitir sem pulmões”, que “soa talvez como o farfalhar de folhas caídas” (KAFKA, 1999, p. 44). A desobrigação com uma tradição, apesar de um apego metafísico ao mundo e sua história, é o que faz com que não se possa falar de uma tristeza ou de uma alegria, de um horror ou de um júbilo na obra de Kafka. Nem mesmo de um estranhamento como o que “deveria ter permanecido escondido e que veio à tona” (FREUD, 1999, p. 315, nossa tradução). Estando anulada a vigência da tradição como referência, os critérios tradicionais, inclusive os da moral do dever ser, se abalam e não podem ser utilizados como antes. O que caracteriza esta obra é, na verdade, em quase oposição à grande literatura produzida em sua época, um tom monótono, cinzento, às vezes prateado, e um tipo de flutuar sobre o solo como expresso neste aforismo:

Ele é um cidadão da Terra, livre e seguro, pois está colocado em uma corrente que é longa o bastante para que todos os espaços terrenos lhe estejam disponíveis e apenas grande o bastante para que nada o possa arrancar por sobre as fronteiras da Terra. Ao mesmo tempo, no entanto, ele é também um cidadão dos céus, livre e seguro, pois ele também está colocado em uma corrente dos céus calculada de maneira semelhante. Se então ele quer ficar apenas sobre a Terra, prende-o a coleira dos céus; se ele quer apenas o céu, a coleira da terra o prende. E mesmo

² A falta de uma origem que componha a memória do presente é um dos elementos principais nas reflexões de Kafka sobre si mesmo (notadamente na *Carta ao pai*). Como diversos biógrafos mostraram, a Praga que Kafka conheceu era composta de diferentes línguas e etnias que embora convivessem em relativa harmonia na maior parte do tempo, tinham diferenças grandes entre si. Kafka encontrou-se sempre entre estes grupos diferentes, sem se identificar definitivamente com nenhum. Foi judeu entre os tchecos e judeu-tcheco entre os alemães. Cf. Wagenbach (2001).

assim ele tem todas as possibilidades e sente isto; sim, ele se recusa a atribuir tudo isto a uma falha na primeira amarra. (KAFKA, Afor. 66).

A tradição da qual se separou o presente do autor não é a estritamente literária, mas é o conjunto de cultura, rituais, narrativas, enfim, do acúmulo espiritual de um determinado grupo que antes era passado de geração em geração e que na Modernidade, principalmente nas grandes cidades como a Praga de Kafka, devido às transformações técnicas radicais dos meios de produção e suas consequências no modo de vida dos trabalhadores, deixou de ser transmitido da mesma maneira. Walter Benjamin foi um dos filósofos e críticos que se debruçou sobre este período com mais atenção, principalmente em relação a estes efeitos na narrativa literária. Não por acaso seus estudos de Kafka levam em conta esta relação perturbada entre presente e passado e chamam sua escrita de representação de uma “doença da tradição”. O que está doente nela seria justamente sua transmissibilidade. Este ponto, que desenvolveremos durante o trabalho, não leva a uma postura melancólica em relação ao rompimento. Em um curto texto em que buscou explorar os aspectos positivos deste rompimento, Benjamin propôs a Modernidade, a pobreza de experiência comunicável, como uma *tabula rasa* (1991a) a partir da qual os novos bárbaros, em uma barbárie positiva, poderiam desenhar um mundo novo. Esta tarefa fundamental e ao mesmo tempo infantil, porque nova, lembra uma conhecida frase de Kafka: “também meios insuficientes, até mesmo infantis, podem servir para a salvação” (2004b, p. 351, nossa tradução).

Antes de buscar precipitadamente solucionar, no entanto, esta nova forma de barbárie, solução que de maneira nenhuma é prescrita pela obra de Kafka, é, no máximo, encenada com uma camada desencorajante de ironia, cabe compreender melhor o que talvez esta obra tenha expressado com mais precisão, a saber, a constatação da ausência da origem (o efeito da ausência ou, em outras palavras, a presença desta ausência) e sua negação através de mecanismos literários característicos do autor, seja na construção do enredo, seja na constituição mesma de seus personagens.

Como mostraremos durante o trabalho, a questão da temporalidade específica de Kafka acompanha sua fortuna crítica desde muito cedo. A primeira interpretação de Kafka, dada pelo seu amigo e testamentário Max Brod, tenta sistematizar a temporalidade

na obra do autor, como se houvesse uma progressão entre os romances, em que cada um representasse uma etapa da mitologia judaico-cristã (Queda, Julgamento e Ascensão, por exemplo). Análises mais sofisticadas e contrapostas ou não a esta, não deixaram de notar a especificidade da temporalidade no universo do autor. De “mundo intermediário” à metáfora da condição humana como trabalho interminável de Sísifo, as leituras de Walter Benjamin e Albert Camus respectivamente, a questão da temporalidade, do início, meio e fim dos personagens, enredos e “coisas” kafkianas, tem de ser pensada em qualquer trabalho que busque profundidade sobre a obra de Kafka.

“Pode-se ainda dizer algo de novo sobre Kafka?”, pergunta-se Michael Löwy na introdução de seu *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Ele continua: “Os comentários sobre Kafka – uma massa de documentos que não cessa de crescer – tomaram, ao longo do tempo, a forma e o porte de uma Torre de Babel, tanto pela confusão das línguas quanto pelo caráter infinito do empreendimento” (2005, p. 7). E questiona: “A essa produção pletórica da literatura secundária veio juntar-se, ao longo dos últimos anos, o estudo das diversas interpretações da obra do escritor de Praga. Quando virá uma literatura quaternária?” (IDEM, p. 9).

O jovem crítico não pode olhar sem algum temor para esta Torre, que está assentada sobre as leituras de algumas das cabeças mais brilhantes do século XX. Há ainda algo a ser dito sobre os grandes clássicos? Um pouco ingenuamente, talvez, ousamos dizer que sim. Na medida em que a grande obra se desloca no espaço e no tempo histórico – e é testada por ele - ela propõe necessariamente novas questões aos novos leitores. (E na medida, também, que esta Torre, sendo kafkiana, é ainda mais interminável do que a original...). Estas questões talvez não sejam tão diferentes do que aquelas da época do surgimento dos textos de Kafka, há aproximadamente cem anos. O modelo sócio-econômico que reinava na Praga apenas desenvolveu-se e tornou-se, como era previsível, global. Mesmo assim, evidentemente, há uma diferença, mesmo que discreta, entre nossa leitura no começo do século XXI, e entra aquela produzida em grande parte antes, durante e depois da Segunda Guerra Mundial. Com este pressuposto é que ousamos participar desta conversa que, nos parece, se desenrolará ainda por muitos anos. Mas tentando ainda dizer algo, com uma voz própria, na medida em que isso for possível, corremos duplamente o

risco de sermos ingênuos, pois preferimos muitas vezes formular perguntas e respostas próprias, ao invés de repetir sempre antes o que já foi escrito pela fortuna crítica. Nosso gesto, às vezes, será o de dar alguns passos para trás, em relação a esta Torre, para buscar uma visão mais clara e imperturbada das “alturas”. O risco evidente de se perder por aí, não assusta, na medida em que é um risco oferecido e exigido de cada leitor de Kafka. Amparados na própria obra, portanto, é que nos damos alguns direitos estilísticos talvez um tanto heterodoxos: falaremos do mais moderno e do mais arcaico como coisas próximas; não tomaremos início e fim, Introdução e Conclusão, como pontos claros e/ou estritamente necessários (ou possíveis!); nos esforçaremos o máximo possível a dizer o que a obra não diz, ao invés do que ela diz; nos momentos mais sóbrios criados pelo excesso de negação recorreremos, como o autor, ao humor; por fim, sendo um pouco infiel ao desejo testamentário, que nos sugeriria a exigência de queimar este trabalho após a leitura, esperamos que dele se origine algo no leitor, mesmo que apenas: espanto e desorientação.

Para uma das obras mais incapturáveis do século XX, buscamos um conceito ultradinâmico que às vezes, por isso, pode parecer também... incapturável! A fim de facilitar o percurso e a exposição, tentamos fazer o possível para evidenciar o surgimento do conceito de origem negativa, a partir do contato com as diversas narrativas que analisamos, na progressão dos capítulos. O conceito não surge imediatamente, mas desenvolve-se junto com o trabalho. Após esta primeira introdução, comparamos no segundo capítulo, “O filho pródigo não retorna”, a narrativa curta “Retorno ao lar” com duas narrativas clássicas de temática semelhante, a fim de mostrar como os originais, antes evidentes e disponíveis, em Kafka se tornam inalcançáveis e incertos. No terceiro capítulo, “A negação no mito: O silêncio das sereias”, fazemos uma comparação semelhante para mostrar como a ausência da origem não é representada como um ponto perdido a ser restaurado, melancolicamente, mas como esta mudança de postura em relação à origem permite o surgimento de possibilidades até então encobertas pelos pressupostos originais. No quarto capítulo, “A origem negativa”, buscamos através de uma análise teórica e conceitual de algumas narrativas curtas e médias do autor, e da comparação com leituras de críticos renomados, apontar as características mais específicas da temporalidade kafkiana e sintetizá-las no conceito que dá nome ao trabalho e ao capítulo. No quinto capítulo, “O

castelo”, e em suas subdivisões, entramos mais profundamente no texto do romance-fragmento, onde buscamos caracterizar personagens, cenários e enredos com ajuda do conceito. Por fim, há ainda um Anexo I, onde se encontra nossa tradução da série de aforismos do autor conhecida comumente por Aforismos de Zürau. No momento do início destas traduções não existia ainda a tradução recente do já canônico tradutor brasileiro Modesto Carone. Oferecemos modestamente ao leitor mais uma possibilidade de acesso ao belo e complexo edifício aforístico de Kafka, mais um degrau rumo às alturas e profundezas inalcançáveis.

Nosso procedimento de citação seguiu a necessidade de interpretação do citado, ou seja, optamos por utilizar as traduções já existentes em português em citações maiores ou mais contextuais e nos casos de análise textual e filológica mais aprofundada, como foi a maioria dos casos, optamos por nossa própria tradução. Assim, a fim de evitar repetições, abrimos mão do termo “nossa tradução”. Na bibliografia, deve-se considerar que os trechos das obras em línguas estrangeiras foram traduzidos por nós, com exceção daqueles em que se assinala o nome do tradutor. No caso dos Aforismos de Zürau, já que eles se encontram no fim deste trabalho, eles serão referenciados apenas por “Afor.”, seguido do seu número.

O filho pródigo não retorna

Heimkehr, “Retorno ao lar”, em português, é uma narrativa breve escrita por Kafka no inverno de 1923/1924 em Berlim, durante seus últimos meses de vida. Ironicamente a narrativa que mais literalmente se refere ao tema do retorno a uma origem é justamente aquela escrita nos tempos finais da vida do autor, fechando um ciclo iniciado na infância familiar, que passa pela vida conjugal (Kafka vivia nesta época com Dora Diamant), e termina com o retorno literário à origem. Mas este retorno não encerra harmoniosamente o ciclo da vida, mostrando o presente final como desenrolar harmonioso daquela origem áurea. Pelo contrário. A narrativa inteira trata da hesitação do retorno, do questionamento a qualquer sentido histórico arbitrário e harmonioso. Não tanto de sua impossibilidade, devida a um impedimento físico, mas a da falta de certeza, de um motivo pouco compreensível que tira do narrador a certeza da felicidade deste retorno.

A fim de mostrar com mais clareza a especificidade desta narrativa, escolhemos duas das mais antigas histórias com o tema do retorno ao lar, localizadas em tradições distintas que de certa maneira deságuam na literatura de Kafka. Esta construção aparentemente linear que traçaremos segue o mesmo movimento que fizemos no capítulo anterior: uma apresentação imediata e sua posterior negação pela narrativa kafkiana. Assim, traçamos despreocupadamente, sem a pretensão de definir historicamente um gênero ou uma dinastia, uma linha de narrativas de retorno ao lar que tem em seu ponto original Homero e que chega até Kafka. A *Odisseia*, esta mega narrativa construída por fragmentos de narrativas orais no século VIII A.C., cristalizada em texto escrito a partir de versões então correntes no século VI A.C., conta a história de Ulisses, célebre guerreiro que lutou em Tróia e que tenta durante dez anos retornar ao seu lar. Citamos os primeiros versos:

O homem multiversátil, Musa, canta, as muitas
errâncias, destruída Tróia, polis sacra,
as muitas urbes que mirou e mentes de homens
que escrutinou, as muitas dores amargadas
no mar a fim de preservar o próprio alento
e a volta aos sócios.
(HOMERO, 2011, p. 13).

O perigo da viagem rivaliza apenas com a grande coragem do herói que é alimentada pelo desejo fervoroso do retorno. Os momentos de maior perigo, em que agem os deuses auxiliando o herói, são os momentos em que a afobação poderia pôr toda a jornada a perder. Ulisses reconhece este perigo e, tal como instruído por Atena, ensina a paciência aos seus companheiros. Esta paciência não se confunde com hesitação. Ela é o elemento racional necessário que trabalha unicamente para a satisfação da vontade de retorno.

O recebimento de Ulisses disfarçado pelo porqueiro Eumeu é marcado pelo rito característico da cultura da qual Ulisses faz parte, e a partir da qual ele se define: o dever divino da hospitalidade³. O que marca os ciclopes como bárbaros não é sua ascendência sobre-humana ou sua aparência, mas seu desrespeito à hospitalidade⁴. Eumeu, em contraste com eles, diz ao até então desconhecido: “Entremos na choupana a fim de que me contes,/depois de te saciares de comida e vinho/ao bel-prazer, o quanto sofres, de onde vens” (IBIDEM, p. 413). O efeito dramático desta cena é confirmar a suposição sobre a constituição da terra natal: até o menor elemento, a casa de um porqueiro, é composta daquela substância original a qual Ulisses almejava.

Sua chegada em Ítaca, o retorno a sua origem, implica em uma reorganização e um reconhecimento tanto de Ítaca, como terra de Ulisses, como de Ulisses, rei de Ítaca. Quando se fala no restabelecimento do *kósmos* deve-se entender, sobretudo, uma questão de identidade. Na *Odisseia*, Ítaca é por definição terra de Ulisses e só é possível que ele

³ Jeanne Marie Gagnebin, em “A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da *Odisseia*”, analisa profundamente a importância da hospitalidade na *Odisseia*, como uma das bases fundamentais da “cultura” humana. De acordo com ela: “A *Odisseia* nos fornece muitos exemplos de recepções modelares e de trocas bem-sucedidas, tanto na viagem de Telêmaco, em busca de notícias, a respeito de seu pai, como na viagem de volta deste último. O episódio do Ciclope é, neste contexto, paradigmático, pois Polifemo fere, uma depois da outra, todas as regras de respeito aos deuses e, portanto, aos estrangeiros (...). O episódio de Polifemo nos ajuda, pela negativa, a entender melhor o que seria a especificidade da “cultura” humana segundo a *Odisseia*. Poderíamos dizer que ela se caracteriza pela capacidade de entrar em comunicação com o outro e de proceder a uma troca. (...) Enfim, o outro é o outro homem, na sua alteridade radical de estrangeiro que chega de repente, cujo nome não é nem dito nem conhecido, mas que deve ser acolhido, com quem se pode estabelecer uma aliança através de presentes, embrião de uma organização política mais ampla” (2006, p. 20-21).

⁴ Ao ser perguntado por Ulisses pelo dever divino da hospitalidade, o ciclope responde: “Ou é um imbecil ou vens de longe, estranho, / rogando que eu me dobre aos deuses ou que evite-os, / pois Zeus porta-broquel não chega a preocupar / Ciclopes, nem um outro olímpio: somos bem / mais fortes. Não te acolheria, nem teus sócios, / para poupar-me da ira do Cronida” (HOMERO, 2011, p. 267).

retorne para lá se tornando rei novamente. Eis a necessidade da morte dos pretendentes, de qualquer ameaça ao trono legítimo de Ulisses. Apenas tendo sido expulso é que se estabelece realmente o retorno, só após a morte deles é que Ulisses pode abandonar seu disfarce e surgir em sua verdade. O mesmo se dá em relação à Penélope. Sua reação à notícia do retorno de Ulisses é a de suspeita. Não interessa que surja um homem chamado Ulisses, que ele tenha a aparência do antigo marido, Penélope se define como mulher de Ulisses e é apenas na relação sexual entre homem e mulher que o marido pode ressurgir como ele mesmo. A esposa é ligada de tal maneira ao marido que nem mesmo sente a passagem dos vinte anos em que ficaram separados. Eis o motivo pelo qual ela não pode se casar com outro. Ela diz: “Meu coração sempre temeu que alguém/viesse me enganar com parolagem” (HOMERO, 2011, p. 695). Daí a astúcia suprema, e na verdade única possível, de fazer com que Ulisses narre o local secretíssimo, ontológico inclusive, do leito conjugal para que seja possível o reconhecimento⁵. Reconhecido, reestabelece-se o *kósmos* e a vida pode, finalmente, continuar seu fluxo normal – assentado nas bases originais - e a alegria de Penélope tomar lugar:

Ao que ele disse, o coração concute, e os joelhos,
reconhecido o signo exato que desvela.
aos prantos, ela vai a seu encontro, lança
os braços no marido, beija a testa e diz:
“não te enfurieis comigo! És quem inspira mais
A aragem lúcida
(HOMERO, 2011, p.694-695).

Nossa leitura certamente enfoca a temática do retorno ao lar e pode por isso parecer deveras harmonizante. Sem deixar de reconhecer as outras possibilidades de leitura do retorno de Ulisses, incluindo o momento final da história, em que há um tipo de protesto público contra o assassinato dos pretendentes e o possível início de um novo conflito,

⁵ “Há um signo / distintivo na perfeição do leito: o fiz. / Crescia no recinto uma oliveira folhi- / sutil, pungente, flórea. O tronco, uma coluna. / A seu redor construí o quarto, arrematado / com pedras geminadas. Hábil, recobri, / apus maciça porta com perfeito encaixe. / Podei a coma da oliveira folhitênu, / o tronco desbastei, acepilhei com bronze, / peritamente, usando fio de prumo. Obtendo / o pedestal do leito, o perfurei com trado, / base de onde erigi a cama, até concluí-la, / recamada em marfim, em ouro e prata. Tiras / de couro púrpura estiquei na parte interna. / Era o signo distintivo a revelar. / Ignoro se ele está em seu lugar, se alguém / cortou na base o tronco, o removendo algures”. (HOMERO, 2011, p. 695).

reforçamos que nossa análise parte da idéia de *kósmos*, como um dos conceitos fundamentais do pensamento grego, o mundo organizado em oposição ao caos primitivo e primordial que, na mitologia, é estabelecido pelo poder iluminado dos Olímpianos, através principalmente da derrota dos Titãs, e na *Odisseia*, através do retorno de Ulisses e do restabelecimento de seu reino, através da derrota tanto das forças sobrenaturais (os monstros e deuses), quanto das mundanas (os pretendentes, a fome, a sede, etc.). Não se trata, portanto, de ver a Antiguidade como um período harmônico e dourado e a Modernidade de Kafka como sua subsequente queda, mas de observar as diferentes concepções de tempo expressas nestas literaturas. Uma das grandes forças da comparação é iluminar com as faíscas do choque ambos os objetos. Vejamos, portanto, como outra tradição arcaica lida com a questão do retorno ao lar.

É possível imaginar outra linha de narrativas de retorno ao lar que se inicia com os textos sagrados do Judaísmo e do Cristianismo e vai até Kafka, em cujo ponto original estaria a parábola do filho pródigo. Supostamente narrada por Jesus Cristo e escrita pelo apóstolo Lucas em seu Evangelho, ela conta a história do filho que abandona o lar, mas que retorna arrependido:

Um homem tinha dois filhos.

O mais jovem disse ao pai: 'Pai, dá-me a parte da herança que me cabe'. E o pai dividiu os bens entre eles. Poucos dias depois, ajuntando todos os seus haveres, o filho mais jovem partiu para uma região longínqua e ali dissipou sua herança numa vida devassa. E gastou tudo. Sobreveio àquela região uma grande fome e ele começou a passar privações.

Foi, então, empregar-se com um dos homens daquela região, que o mandou para seus campos cuidar dos porcos. Ele queria matar a fome com as bolotas que os porcos comiam, mas ninguém lhas dava.

E caindo em si, disse: 'Quantos empregados de meu pai têm pão com fartura, e eu aqui, morrendo de fome! Vou-me embora, procurar o meu pai e dizer-lhe: Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Trata-me como um dos teus empregados'.

Partiu, então, e foi ao encontro de seu pai. Ele estava ainda ao longe, quando seu pai viu-o, encheu-se de compaixão, correu e lançou-se-lhe ao pescoço, cobrindo-o de beijos. O filho, então, disse-lhe: 'Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho'.

Mas o pai disse aos seus servos: 'Ide depressa, trazei a melhor túnica e revesti-o com ela, ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés. Trazei o novilho cevado e matai-o; comamos e festejemos, pois este meu filho estava morto e tornou a viver; estava perdido e foi reencontrado!' E começaram a festejar.

Seu filho mais velho estava no campo. Quando voltava, já perto de casa ouviu músicas e danças. Chamando um servo, perguntou-lhe o que estava acontecendo. Este lhe disse: 'É teu irmão que voltou e teu pai matou o novilho cevado, porque

o recuperou com saúde'. Então ele ficou com muita raiva e não queria entrar. Seu pai saiu para suplicar-lhe.

Ele, porém, respondeu a seu pai: 'Há tantos anos que te sirvo, e jamais transgredi um só dos teus mandamentos, e nunca me deste um cabrito para festejar com meus amigos. Contudo, veio esse teu filho que devorou teus bens com prostitutas, e para ele matas o novilho cevado!'

Mas o pai lhe disse: 'Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu. Mas era preciso que festejássemos e nos alegrássemos, pois esse teu irmão estava morto e tornou a viver; ele estava perdido e foi reencontrado!' (BÍBLIA, 2006, p. 1817).

Nesta história, o elemento mais importante é o abandono da tradição pelo filho. Sua queda e posterior ressurreição apontam para uma concepção claramente positiva da origem. Uma origem como um ponto de segurança, dentro dos costumes, em oposição ao mundo desconhecido e perigoso. Trata-se do mesmo espírito da conhecida metáfora cristã da ovelha desgarrada que retorna posteriormente aos cuidados do pastor. A escolha do filho de abandonar o lar implica, portanto, primeiro, no abandono desta origem, e, segundo, devido à sua decadência financeira, em sua morte para aquela cultura original. Pois a função de guardador de porcos não é aqui como a figura hospitaleira e paternal de Eumeu, que recebe Ulisses e representa o elemento mais simples e representativo da civilização de Ítaca, mas o seu oposto: de acordo com o Judaísmo⁶, religião daqueles a quem Jesus primeiramente se dirigia, o porco é um animal imundo, do qual não se deve comer, nem tampouco tocar após sua morte, sob a pena de tornar-se impuro. Eis o significado mais profundo da profissão do filho: ele, ao contrário de Ulisses, não permaneceu fiel aos seus costumes, mas corrompeu-se. Tanto maior, na doutrina cristã, portanto, a alegria do pai com a “ressurreição” do filho que, reconhecendo o erro, retorna ao lar. A festa da qual se queixa o irmão que ficou não é uma festa de boas-vindas, mas de celebração de um renascimento. A morte são os costumes exógenos e ela só poderia ser completamente superada com a reinserção mais integral na cultura de origem. Por isso o pai ordena aos servos que não apenas o vistam com a melhor roupa, mas que lhe dêem também um anel. Uma aliança, um sinal de pertencimento e domínio daquelas terras, de pertencimento àquela origem a qual ele retorna. (Há claramente uma possibilidade de leitura mais doutrinária, que vê no retorno

⁶ “Tereis como impuro o porco porque, apesar de ter o casco fendido, partido em duas unhas, não rumina. Não comereis da carne deles nem tocarei o seu cadáver, e vós os tereis como impuros” (BÍBLIA, 2006, p. 175, Levítico, 11: 7).

do filho uma reconciliação não apenas com o pai, mas com o Pai. Seja a tradição religiosa, seja a tradição cultural laica, a narrativa representa uma queda e um posterior renascimento dentro desta origem). Quando o filho diz, primeiramente para si mesmo, “Pai, pequei contra o Céu e contra ti”, não é ao dilapidamento do dinheiro que ele se refere, mas ao pecado de morte do afastamento da própria origem.

Há dois aspectos a serem observados nestas narrativas originais: o primeiro é o das conseqüências ontológicas do abandono da origem. O sujeito que faz a viagem – por opção própria ou não – é ameaçado em sua existência identitária. (Ulisses também tem uma morte simbólica ao subtrair-se ao próprio nome no episódio do ciclope⁷). A segunda é a do júbilo pelo retorno que simboliza um tipo de ressurreição da identidade morta. Estes dois aspectos estão presentes negativamente na versão kafkiana do retorno ao lar:

Voltei, atravessei o vestíbulo e fiquei olhando ao meu redor. É a velha propriedade rural de meu pai. A poça no meio. Aparelhos velhos, imprestáveis, misturados uns aos outros, obstruem o caminho para a escada do pavimento térreo. O gato espregueia em cima do corrimão. Um pano rasgado, alguma vez enrolado por brincadeira numa estaca, se agita ao vento. Cheguei. Quem vai me receber? Quem espera atrás da porta da cozinha? Sai fumaça da chaminé, o café do jantar está sendo preparado. Isto te parece secreto, você se sente em casa? Não sei, estou muito inseguro. É a casa de meu pai, mas está fria pedaço por pedaço, como se todos estivessem às voltas com seus assuntos, que eu em parte esqueci e em parte nunca conheci. No que lhes posso ser útil, o que sou para eles, mesmo sendo o filho do pai, do velho agricultor? E não ousou bater à porta da cozinha, só ouço de longe, só ouço de longe e em pé, de maneira a não ser surpreendido como quem está ali escutando. E porque ouço à distância, não capto nada, só escuto uma leve batida de relógio – ou talvez apenas julgue ouvi-la – que vem dos dias da infância. O que acontece na cozinha, de resto, é segredo dos que estão sentados lá, segredo que eles ocultam de mim. Quanto mais a pessoa hesita diante da porta, tanto mais estranha se torna. Como seria se alguém abrisse agora a porta e me perguntasse alguma coisa? Eu não pareceria então alguém que quer ocultar seu segredo? (KAFKA, 2002, p. 139-140)⁸.

⁷ Afim de enganar o ciclope Ulisses lhe diz: “‘Ciclope, queres conhecer / meu renomado nome? Eu te direi e, em troca, / receberei de ti o dom que cabe ao hóspede: / Ninguém me denomino. Minha mãe, meu pai, / sócios, não há quem não me chame de ninguém’” (HOMERO, 2011, p. 271).

⁸ “Ich bin zurückgekehrt, ich habe den Flur durchschritten und blicke mich um. Es ist meines Vaters alter Hof. Die Pfütze in der Mitte. Altes, unbrauchbares Gerät, ineinander verfahren, verstellt den Weg zur Bodentreppe. Die Katze lauert auf dem Geländer. Ein zerrissenes Tuch, einmal im Spiel um eine Stange gewunden, hebt sich im Wind. Ich bin angekommen. Wer wird mich empfangen? Wer wartet hinter der Tür der Küche? Rauch kommt aus dem Schornstein, der Kaffee zum Abendessen wird gekocht. Ist dir heimlich, fühlst du dich zu Hause? Ich weiß es nicht, ich bin sehr unsicher. Meines Vaters Haus ist es, aber kalt steht Stück neben Stück, als wäre jedes mit seinen eigenen Angelegenheiten beschäftigt, die ich teils vergessen habe, teils niemals kannte. Was kann ich ihnen nützen, was bin ich ihnen und sei ich auch des Vaters, des alten Landwirts Sohn. Und ich wage nicht, an der Küchentür zu klopfen, nur von der Ferne horche ich, nur von der Ferne horche ich

A primeira frase do texto está no passado e notifica o retorno. A caminhada através do corredor funciona menos como fronteira do que como limiar. É dentro deste limiar que o narrador descreve objetivamente uma temporalidade ambígua. De um lado, o tempo presente da narração, do outro, a descrição das coisas antigas, deterioradas. A poça d'água, as ferramentas jogadas, o gato, objetos e coisas que aludem aos dias de infância (*Kindertagen*). O lenço, que uma vez esteve enrolado na estaca, que esteve em jogo (*im Spiel*), agora tremula melancolicamente ao vento, desamparado da unidade que uma vez compôs, de maneira semelhante à posição do narrador. Depois de voltar, é apenas caminhando através (*durchschritten*) destes tempos entrelaçados, destes elementos infantis deturpados pelo efeito do tempo, que o narrador finalmente chega à propriedade paterna: *Ich bin angekommen*.

A partir da chegada, a insegurança toma a fala e pergunta: Quem irá me receber? Não há uma festa de retorno, nem tampouco uma determinação ativa em reassegurar seu lugar na casa paterna. Aquele sujeito que retornou, atravessou o corredor e chegou, perde algo da sua composição. Na falta de um interlocutor que o receba, que o ajude a se reintegrar, ele tem de dialogar consigo mesmo. É, no entanto, um diálogo não entre o fora e o dentro, mas apenas do fora cindido que gostaria de estar dentro. O do literalmente *outsider* que passa a se definir não a partir de si mesmo, mas em relação àqueles - não “was bin ich”, mas “was bin ich *ihnen*” - que estão dentro da casa cômoda, que deixa escapar a fumaça pela chaminé e onde em pouco tempo se beberá café quente, em oposição ao espaço exterior frio.

O silêncio é uma das características mais determinantes do estrangeiro. Não apenas a dificuldade da língua e a incompreensão dos costumes do lugar a que se chega, mas o sentimento de insegurança pede que se escute mais do que se fale e que não se ouse (*wagen*), mas que se hesite (*zögern*). De maneira semelhante a uma criança que não

stehend, nicht so, dass ich als Horcher überrascht werden könnte. Und weil ich von der Ferne horche, erhorche ich nichts, nur einen leichten Uhrenschlag höre ich oder glaube ihn vielleicht nur zu hören, herüber aus den Kindertagen. Was sonst in der Küche geschieht, ist das Geheimnis der dort Sitzenden, das sie vor mir wahren. Je länger man vor der Tür zögert, desto fremder wird man. Wie wäre es, wenn jetzt jemand die Tür öffnete und mich etwas fragte. Wäre ich dann nicht selbst wie einer, der sein Geheimnis wahren will“ (KAFKA, 2004, p. 464).

compreende os costumes mais ordinários, as causalidades mais evidentes, assim o estrangeiro tem de aprender por si mesmo (*für sich selbst*) a cada momento as coisas mais evidentes (*selbstverständliche*). Sem saber distinguir entre o importante e o irrelevante, para ele cada sinal incompreendido é um segredo mantido longe de si pelos outros. De maneira a superar este estado, é necessário por um breve momento que o sujeito reserve sua própria tradição, língua e cultura para que seja possível a assimilação. É necessário um tempo de distanciamento de si (*Ent-fremdung*, que em alemão também significa alienação) para que, com sorte, no futuro se possa também compor o novo cenário. Para isto, e para não ser acusado de ouvir atrás da porta conspiratoriamente, é que se escuta de longe. Não se ouve (*hören*) apenas, como os habitantes das grandes cidades ouvem os ruídos e a propaganda misturados, protegendo-se de sua força invasiva, mas escutando (*horchen*) com atenção, lutando para apreender cada detalhe tornado subitamente valioso. Infelizmente, para desespero do recém-chegado, esta escuta é difícil e exige paciência. Tanto mais paciência, quanto mais difícil se torna ter paciência, pois o passar do tempo, a batida do relógio, marca o ritmo crescente da angústia. A subjetividade reservada se agita exigindo a cada segundo sua libertação ou, ao menos, sua reconstrução em uma nova identidade. Quanto mais tempo passa, mais a agitação impede a escuta calma que permitiria o exigido. Quanto mais tempo passa sem a integração, mais fraca torna-se esta subjetividade e maior a força da hesitação. Uma automutilação da subjetividade, portanto, em um ciclo angustiante: a reserva de si mesma a fim de criar um novo espaço na identidade, e por outro lado, o estranhamento da identidade neste processo, que tira da subjetividade a força da ação e a impele à hesitação perpétua.

O termo alemão *Fremd* guarda uma ambiguidade importante para a compreensão desta narrativa: significa tanto estrangeiro, aquele que vem de fora, quanto estranho, aquilo que não é usual, comum. Sua etimologia deriva do advérbio antigo *fram*, que se refere a algo distante, afastado. Nas línguas latinas, embora tenha havido uma distinção entre os termos, há também uma origem etimológica comum: o adjetivo *extraneus*, que se refere àquilo que vem de fora. Em ambas as origens lingüísticas a questão referencial da origem tem um papel fundamental. Aquele que aparece, surge, se origina do exterior é tradicionalmente relacionado ao estranho-estrangeiro.

“Retorno ao lar” inverte esta correlação: o lugar mais interno, o doméstico, é o estranho, e o estrangeiro não é mais o que vem do exterior, mas do próprio interior. Se voltarmos àquela configuração que chamamos de origem das narrativas com temática de retorno ao lar, a versão kafkiana do tema brilhará em sua especificidade e mostrará, ao mesmo tempo, a impossibilidade de posicioná-la nesta linha histórica hipotética. Novamente, ela compõe esta tradição, trata-se, desde o título, de uma narrativa de retorno ao lar, ao mesmo tempo em que ela a nega em seus aspectos mais essenciais. A primeira grande distinção é a ausência da narrativa da viagem. A *Odisseia* como poema épico é caracterizada pela variedade de histórias, narrativas e narradores misturados que compõem a narrativa. A importância das experiências e de suas narrações é de certa maneira o próprio motivo da viagem. Também na história do filho pródigo é fundamental entender sua vida fora do ambiente familiar para que haja a queda e o retorno. Na versão kafkiana da história, nada nos é dito sobre o narrador. Os motivos que o levaram a deixar a casa paterna, as transformações que ele experimentou no período exterior e os motivos que o fazem retornar são desconhecidos do leitor. Alguns indícios, o fato da propriedade ser antiga, a referência à infância, apontam para a longa passagem do tempo desde a partida, mas apenas isto.

A segunda distinção é a do perigo da perda da identidade na viagem de retorno. Já que nada nos é dito sobre a viagem, é impossível saber. Sabemos apenas que houve uma decisão de retornar, mas que ela nunca se cumpriu completamente. Trata-se novamente de uma inversão kafkiana no tema da viagem. Enquanto nas viagens anteriores a identidade era colocada em perigo para ser então jubilosamente restaurada no retorno, em “Retorno ao lar” acontece ironicamente o movimento oposto. Há uma decisão de retorno que leva ao perigo de dissolução do sujeito. Não apenas isto, a insegurança lança o narrador em uma paralisção pela hesitação da qual ele dificilmente escapará.

O que Kafka consegue sintetizar em um texto tão curto é o sentimento fundamental para a compreensão do movimento e período que chamamos de Modernidade: o de um rompimento com as origens, não apenas histórico ou geográfico, mas um rompimento com o próprio conceito de origem e neste sentido, um rompimento com uma certa concepção de tempo. Kafka não opera como um cientista, oferecendo dados, explicações e historiografias deste rompimento, mas como criador ele encena literal e

literariamente esta situação. Se a concepção é a da impossibilidade de retorno às origens, então se encena simplesmente um personagem que quer voltar às suas origens, ou seja, ao início de sua vida pessoal, ao espaço familiar, e que nunca consegue. Este nunca conseguir voltar evidencia a primeira característica fundamental do que chamamos de origem negativa: sua ausência. “Retorno ao lar” não trata apenas da ausência da origem, pois a mera ausência não pode ser encenada, mas da presença desta ausência, justamente do processo de percepção desta ausência e de suas consequências para o enredo e protagonista.

Se, como dissemos, a origem é o ponto de referência por excelência, então sua presença, além de ser constante, é de importância existencial para as identidades, já que elas se definem por ela através da memória. Quão devastadora não é, portanto, a percepção da ausência desta origem. Ela põe em risco a própria constituição do sujeito. Ela exige uma reorganização permanente tão grande, quanto mais fraco e assustado se torna o sujeito ao percebê-lo. A astronomia nos empresta uma imagem: a origem é a estrela ao redor da qual os planetas e satélites formaram suas órbitas; o buraco negro, o centro gravitacional que resta da estrela após sua explosão, o vácuo tão poderoso que desarticula as órbitas e que não permite que nem mesmo a luz escape, é a sua ausência. A origem negativa, como tentaremos mostrar mais adiante, seria o movimento de desarticulação nos corpos ao redor, que implode tanto como explode, permitindo novos movimentos para além deste ponto zero danificado.

Como, no entanto, escrever sobre uma ausência? Para que algo falte, é necessário que haja previamente uma expectativa de presença. A expectativa de algo é construída de acordo com a observação da história de suas aparições, da memória de sua presença, portanto. Espera-se novamente pela aparição de um meteoro que passa repetidamente, assim como a de uma pessoa que se vê com frequência, assim como se espera por uma nova revolução, ligando-a à história das revoluções humanas. Na literatura, cada gênero, cada tema e cada época, cada uma destas categorias e construções históricas possui matrizes originais (em constante deslocamento, nos embates histórico-teóricos críticos que disputam sua canonização) da qual surgem repetições e negações, expectativas a serem cumpridas ou negadas. No caso das narrativas de retorno ao lar mostramos as expectativas que o tema propõe e como elas foram negadas na versão kafkiana. Não apenas

porque não houve uma ressurreição identitária do protagonista, mas porque o próprio retorno mesmo não se concretizou. Do ponto de vista lógico, se o positivo no gênero, o cumprimento das expectativas originais, é o *retorno do familiar ao lar*, sua aparição negativa é a *permanência no exterior como estranho*.

Neste sentido, cabe enunciar a seguinte questão: negando tão completamente a temática, Kafka encerra sua história (com início na *Odisseia* e no *Evangelho* de Lucas) ou reestrutura esta história como um novo ponto de origem? Ou será ainda uma reestruturação ontológica da história como uma “história das narrativas negativas de retorno ao lar”?

Eric Heller, em artigo muito esclarecedor sobre *O castelo* e as transformações da representação literária na modernidade, posiciona este romance como epílogo da história do amor romântico europeu. “Talvez tenha sido Strindberg, profundamente admirado por Kafka, que escreveu o último capítulo desta história. Foi certamente Kafka quem escreveu seu post-scriptum” (HELLER, 1986, p. 144, nossa tradução). (O além desta história pode ser visto nos casais tragicômicos de Beckett como Vladimir e Estragon e Pim e o narrador de *Como é*). Esta abordagem teórica, embora brilhante, talvez não capture a especificidade da obra de Kafka. É verdade que o questionamento sobre se a obra de Kafka representa um fim ou um começo acompanhou sua obra desde seu surgimento, em sua própria redação. Ele também se impõe nos diversos círculos históricos que circunscrevem o texto: história da comunicação, história da língua, história da língua escrita, história da literatura, história do gênero, história do tema, história do autor. Em alguns momentos lutou-se por inseri-lo em um círculo ou em outro. Max Brod, não sem alguma razão, propôs Kafka como um tipo novo de religioso do século XX e foi acompanhado, no reconhecimento dos aspectos místicos e pregadores de sua obra, por críticos tão grandiosos e divergentes como Albert Camus e Walter Benjamin. A fronteira entre religião e literatura nos textos de Kafka é tão clara quanto a do mar e da areia, que às vezes avança, às vezes recua, e da qual o único rastro possível de delimitação desaparece muito brevemente.

Grande leitor de Kafka, Jorge Luís Borges soube explicar com clareza o tipo de deslocamento que esta obra opera nos diversos círculos. Em seu ensaio “Kafka y sus precursores” (1998), ele monta retroativamente uma lista de autores que teriam sido precursores de Kafka. Não se trata de uma mera tentativa de buscar “influências”, mas de

mostrar um efeito semiótico específico na tradição: a de sua reorganização a partir do surgimento de um novo elemento. Sem pudores historiográficos, Borges ilumina duplamente a obra de Kafka a partir de obras anteriores – a fim, também, de libertá-la de um falso isolamento – e estas obras anteriores a partir do ponto de vista moderno da obra de Kafka. “O movimento, a flecha e Aquiles” são, de acordo com o escritor argentino, “os primeiros personagens kafkianos da literatura” (1998). Nesta concepção, portanto, todo escritor “cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como a do futuro” (IBIDEM). A força desta teoria está no dinamismo na realocação dos momentos integrantes de certa linha ou tradição, sua fraqueza é pressupor a própria linha e seu sentido. Se entendermos a origem como ponto de onde flui a substância que compõe de alguma maneira os integrantes daquela linha, então a obra de Kafka – assim como outros grandes momentos do que se chama arte moderna -, não compõe ou atualiza esta linha, mas a coloca em questão. Cada tema, cada gênero é desmontado em seus aspectos mais essenciais. Cada frase é investigada pela posterior⁹. Ao invés de uma construção histórica, de mais um tijolo assentado na construção de um edifício – pensemos nas histórias de Kafka sobre a *Construção da Muralha da China* -, de mais um passo no sentido orientado pelo ponto zero da origem, a obra de Kafka dá a meia volta e vagueia pelos arredores do caminho de vinda. Este retorno não segue nem um desejo de restauração, nem é um tipo de renascimento. Estes modelos de retorno têm como pressuposto alguma identidade com a origem. A obra de Kafka tem sim uma relação com a origem, mas apenas no sentido de buscar permanentemente sua negação. “Realizar o negativo ainda nos é imposto, o positivo já nos é dado” (KAFKA, Afor. 27). Por origem negativa não se deve entender apenas a ausência, a impossibilidade de retorno ou o esquecimento, mas uma negação mais efetiva e mais criativa. A origem negativa é o espaço criado pela negação das expectativas que fluem de todo original, sem ter se tornado com isso um novo ponto de origem: é a *sombra sob o candelabro*. O espaço sempre escuro exige que a mão movimente o candelabro e com isto

⁹ Modesto Carone destinou um minucioso artigo intitulado “O realismo de Franz Kafka” para a análise da narrativa curta “Na Galeria”. No artigo, ele descreve como sintaticamente Kafka expõe pontos de vista diversos que se negam em um movimento como o dialético. Ele conclui: “Com certeza é nisso que reside o *realismo de Kafka* e sua capacidade de intervenção: ele *mostra*, no próprio corpo de obras-primas como esta, as coisas como elas são e as coisas como elas são percebidas pelo olhar alienado” (2008).

apresenta novos aspectos bruxuleantes das coisas. Este é o espaço que Kafka cria em suas histórias e que parece ser o principal motor de suas narrativas. Na caminhada inversa que ele faz nas linhas tradicionais, elas causam deturpações e ao retornar à origem já destruíram o próprio caminho. Isto não significa perder a capacidade de contar histórias, mas expandir – livre da guia original – esta capacidade. Tendo bloqueada a entrada na casa familiar, resta o mundo todo ao protagonista de *Retorno ao lar*.

A negação no mito: O silêncio das sereias

A narrativa conhecida como “Das Schweigen der Sirenen”, “O silêncio das sereias”, título posterior dado por Max Brod, foi escrita por Kafka nos “cadernos em oitavo”, provavelmente em 24 de Outubro de 1917. Como a maior parte dos textos apócrifos do autor, este também nos chega em uma versão que não é definitiva. A releitura de Kafka da célebre passagem do Canto XII da *Odisseia*, em que Ulisses passa ileso pelas Sereias graças aos conselhos de Circe, pode ser inserida no contexto de releituras, ou, talvez mais especificamente, atualizações de mitos clássicos. Nesta linha estão inseridas também as narrativas Poseidon, Prometeu e uma releitura da história do sacrifício de Isaac. Através deste recorte tentaremos mostrar como, sem abrir mão dos elementos tradicionais, Kafka opera um deslocamento na relação com o mito. Não se trata nem de uma tentativa de retorno, já que a apropriação irônica é sempre evidente, nem de sua negação completa, já que se trabalha com o material narrativo do mito, nem ainda de uma tentativa de esclarecer o mito, como o fizeram outros escritores, mas de um recontar mais leve, liberado dos elementos característicos mais tradicionais, que permite a criação de um espaço narrativo que vai além do mero campo “literário”. Na religião este gesto se chama profanação e um exemplo talvez seja a utilização da forma mitológica do messianismo no contexto da luta pela revolução política¹⁰.

Kafka, como se sabe, teve uma formação acadêmica alemã clássica. De acordo com os biógrafos (NAGEL, 1983, p. 133), durante seus estudos no Altstädter Gymnasiums em Praga, ele teve contato com as grandes obras gregas e latinas, e, de acordo com o plano de estudos, inclusive lia os textos na língua original. Max Brod cita em sua biografia, por exemplo, o gosto específico de Kafka por Platão. Talvez venha destes estudos de juventude o gosto do autor pelas metamorfoses – como no clássico latino de Ovídio – e cruzamentos entre espécies distintas. O que interessa, no entanto, é a atualização destas figuras na

¹⁰ Este gesto de deslocamento é típico do pensamento do filósofo judeu alemão Walter Benjamin, principalmente nas famosas teses “Sobre o conceito de história” (1991b), em que o messianismo judaico do autor se mistura ao materialismo dialético, unificando em uma única esperança a revolução e a chegada do Messias.

literatura moderna através de Kafka. A fim de compreender a retomada da história, citamos a passagem original da *Odisseia* sobre as sereias:

Em pé os companheiros dobram os velames
e os depõem no baixel. Sentados, branqueavam
a água, remando com as pás de abetos rútilos.
talhei a bronze um grande círculo de cera
e o fragmentei. Com mãos robustas o premi.
depois de macerá-la ao Sol refulgurante,
senhor Hiperionide, a cera aquece. Amolgo-a
bem nas orelhas dos meus companheiros, um
a um. No mastro, ereto, me amarraram, mãos
e pés. Apertam o adibal, antes que as pás
dos remos singrem a água gris. Remeiros ágeis
pilotam de seus bancos o baixel agílmo.
A uma distância em que se pode ouvir o grito,
notaram-nos. Cristal na voz, entoam o canto:
'Aproxima, Odisseu plurifamoso, glória
argiva. Escuta nossa voz, a voz das duas!
Em negra nau, ninguém bordeja por aqui
sem auscultar o timbre-mel de nossa boca
e, em gáudio, viajar, ampliando sua sabeiça,
pois conhecemos tudo o que os aqueus e os troicos
sofreram na ampla Ílion – numes decidiram-no.
Quando se dê na terra amplinutriz, sabemos'.
A bela voz assim ressoou. Meu coração
queria ouvir. Mandeí que os sócios me soltassem
sobrelevando as celhas, mas, em arco, mais
remavam. Perimede e Eurícolo se alçaram
a fim de reapertar os cabos. Bem distantes,
a ponto de não mais ouvir rumor algum
e o canto das Sereias, meus fiéis marujos
tiram a cera que amolgara em suas orelhas,
desatam os liames em que me prenderam
(HOMERO, 2011, p. 367).

Ulisses é conhecido, pelos deuses e pelos homens, como astucioso. Esta passagem localizada no coração da obra ressalta esta característica, não apenas no plano aventuresco, mas num sentido humano mais profundo. Não se trata da sapiência de Ulisses em comandar seus marujos contra monstros marítimos, mas da sabedoria em não se deixar sucumbir pela beleza da palavra. A narrativa olha para si mesma, ou melhor, ouve o canto de si mesma para não ser encantada. O aedo, com sua palavra educadora¹¹, não pretende

¹¹ O livro de Marcel Detienne, *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica* (1988), descreve uma pré-história do

excluir da vida os prazeres do sentido, mas ensinar seu bom uso. Comer e beber demais, por exemplo, faz com que os parceiros de Ulisses sejam transformados em porcos, mas comer e beber na medida correta – sem desmedida - é parte fundamental da cultura e da história, já que antes se sacrifica aos deuses e durante se fazem alianças e se narra. Da mesma maneira a palavra poética, encarnada no canto das sereias, também tem seus perigos. Circe alerta Ulisses:

Quem quer que se aproxime delas se
fascina. O ingênuo que de perto escute o timbre
de suas vozes, nunca mais terá por perto
a esposa e os filhos novos, que se alegrariam
com seu retorno à residência, pois Sereias
o encantam com a limpidez do canto. Sentam-se
no prado: empilham-se ao redor os ossos de homens
apodrecidos com a pele encarquilhada
(HOMERO, 2011, p. 359).

A narrativa fala contra si mesma, portanto? Em que sentido a palavra cantada leva não à desumanização – o perigo de tornar-se animal ou Deus que Ulisses enfrenta o tempo inteiro -, mas à morte? Talvez as palavras das sereias sejam instrutivas quanto a isto. Pois na versão homérica não se trata de um vocalize, mas de uma narrativa bastante específica: a do próprio Ulisses em Tróia. Em sua onisciência e canto, as sereias da *Odisseia* se assemelham à figura da musa. Este procedimento de quase citação (PUCCI, 1997)¹² no coração da *Odisseia*, em que a *Iliada* surge lembrada e, de certa maneira, criticada, já que cantada por vozes maléficas, aponta para o foco do perigo do canto: o narcisismo. Na tentativa de seduzir Ulisses, as Sereias cantam aquilo que mais poderia lhe interessar: ele mesmo, a narração de suas glórias passadas.

As diversas atualizações desta história deixam cada vez mais claro um incômodo moderno em relação à posição dos remadores – completamente compreensível, já que a narrativa vem de uma sociedade escravocrata. Bertolt Brecht, em uma nota de sua própria versão da narrativa, afirma que: “Para esta história encontra-se também uma

conceito de verdade e o papel fundamental do aedo como aquele que domina a *Aletheia*, a verdade com um sentido ainda mágico-religioso e narrativo.

¹² Pietro Pucci no ensaio “The Song of Sirens” (1997) faz um estudo filológico dos versos referentes ao canto das Sereias e aponta a semelhança entre seu vocabulário e a sintaxe com os de passagens específicas da *Iliada*, mostrando assim o procedimento de citação de uma obra na outra.

correção escrita por Franz Kafka, ela realmente não parece mais crível nos novos tempos” (BRECHT, 1967, p. 207, nossa tradução)¹³. Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) também analisaram a passagem do ponto de vista histórico-filosófico, assim como Rainer Maria Rilke que a recontou em um poema (1975), Kafka a reconta da seguinte maneira:

Prova de que até meios insuficientes - infantis mesmo podem servir à salvação: Para se defender da sereias, Ulisses tapou o ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro. Naturalmente - e desde sempre - todos os viajantes poderiam ter feito coisa semelhante, exceto aqueles a quem as sereias já atraíam à distância; mas era sabido no mundo inteiro que isso não podia ajudar em nada. O canto das sereias penetrava tudo e a paixão dos seduzidos teria rebentado mais que cadeias e mastro. Ulisses porém não pensou nisso, embora talvez tivesse ouvido coisas a esse respeito. Confiou plenamente no punhado de cera e no molho de correntes e, com alegria inocente, foi ao encontro das sereias levando seus pequenos recursos. As sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio. Apesar de não ter acontecido isso, é imaginável que alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não. Contra o sentimento de ter vencido com as próprias forças e contra a altivez daí resultante - que tudo arrasta consigo - não há na terra o que resista.

E de fato, quando Ulisses chegou, as poderosas cantoras não cantaram, seja porque julgavam que só o silêncio poderia conseguir alguma coisa desse adversário, seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses - que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes - as fez esquecer de todo e qualquer canto.

Ulisses no entanto - se é que se pode exprimir assim - não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las. Por um instante, viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semi-abertas, mas achou que tudo isso estava relacionado com as árias que soavam inaudíveis em torno dele. Logo, porém, tudo deslizou do seu olhar dirigido para a distância, as sereias literalmente desapareceram diante da sua determinação, e quando ele estava no ponto mais próximo delas, já não as levava em conta.

Mas elas - mais belas do que nunca - esticaram o corpo e se contorceram, deixaram o cabelo horripilante voar livre no vento e distenderam as garras sobre os rochedos. Já não queriam seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses.

Se as sereias tivessem consciência, teriam sido então aniquiladas. Mas permaneceram assim e só Ulisses escapou delas.

De resto, chegou até nós mais um apêndice. Diz-se que Ulisses era tão astucioso, uma raposa tão ladina, que mesmo a deusa do destino não conseguia devassar seu íntimo. Talvez ele tivesse realmente percebido - embora isso não possa ser captado pela razão humana - que as sereias haviam silenciado e se opôs a elas e aos deuses usando como escudo o jogo de aparências acima descrito (2002, p. 104-106)¹⁴.

¹³ “Für diese Geschichte findet man auch bei Franz Kafka eine Berichtigung, sie scheint wirklich nicht mehr recht glaubhaft in neuerer Zeit“.

¹⁴ “Beweis dessen, daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können:

A primeira frase abre a narrativa como um matemático abre a demonstração de um teorema¹⁵: não estamos mais na Grécia Arcaica fantástica, acompanhando um Ulisses que quer voltar à terra natal. O tom do texto é menos o da narração de um fato verídico do que de uma tentativa parabolizar de ilustrar uma hipótese abstrata, a saber, de que “unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können”. O humor e a ironia do texto, a presença de clássicos tão grandiosos da literatura no texto, Ulisses, as Sereias, os Deuses, o Destino, faz com que detalhes importantes passem despercebidos e que se esqueça facilmente da hipótese. Esquece-se até mesmo do próprio Ulisses clássico da *Odisseia*. Este esquecimento não é desimportante. Este gênero estranho “demonstração-parábola” não pressupõe o texto homérico. Não se trata de uma referência ao episódio da *Odisseia*, mas mais, como Brecht afirmou, de uma correção. O contexto mítico original é

Um sich vor den Sirenen zu bewahren, stopfte sich Odysseus Wachs in die Ohren und ließ sich am Mast festschmieden. Ähnliches hätten natürlich seit jeher alle Reisenden tun können, außer denen, welche die Sirenen schon aus der Ferne verlockten, aber es war in der ganzen Welt bekannt, daß dies unmöglich helfen konnte. Der Sang der Sirenen durchdrang alles, und die Leidenschaft der Verführten hätte mehr als Ketten und Mast gesprengt. Daran aber dachte Odysseus nicht, obwohl er davon vielleicht gehört hatte. Er vertraute vollständig der Handvoll Wachs und dem Gebinde Ketten und in unschuldiger Freude über seine Mittelchen fuhr er den Sirenen entgegen.

Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, nämlich ihr Schweigen. Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, daß sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiß nicht. Dem Gefühl, aus eigener Kraft sie besiegt zu haben, der daraus folgenden alles fortreißen Überhebung kann nichts Irdisches widerstehen.

Und tatsächlich sangen, als Odysseus kam, die gewaltigen Sängerinnen nicht, sei es, daß sie glaubten, diesem Gegner könne nur noch das Schweigen beikommen, sei es, daß der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus, der an nichts anderes als an Wachs und Ketten dachte, sie allen Gesang vergessen ließ.

Odysseus aber, um es so auszudrücken, hörte ihr Schweigen nicht, er glaubte, sie sängen, und nur er sei behütet, es zu hören. Flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse, das tiefe Atmen, die tränenvollen Augen, den halb geöffneten Mund, glaubte aber, dies gehöre zu den Arien, die ungehört um ihn verklungen. Bald aber glitt alles an seinen in die Ferne gerichteten Blicken ab, die Sirenen verschwanden förmlich vor seiner Entschlossenheit, und gerade als er ihnen am nächsten war, wußte er nichts mehr von ihnen.

Sie aber - schöner als jemals - streckten und drehten sich, ließen das schaurige Haar offen im Winde wehen und spannten die Krallen frei auf den Felsen. Sie wollten nicht mehr verführen, nur noch den Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus wollten sie so lange als möglich erhaschen.

Hätten die Sirenen Bewußtsein, sie wären damals vernichtet worden. So aber blieben sie, nur Odysseus ist ihnen entgangen.

Es wird übrigens noch ein Anhang hierzu überliefert. Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, daß selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte. Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten“. (KAFKA, 2004, p. 351-352).

¹⁵ Esta constatação e algumas outras observações surgiram a partir da leitura de *Do canto e do silêncio das sereias* (2008), de Luís Inácio Oliveira.

riscado da narrativa para que ela caiba inteiramente na parábola. Enquanto na *Odisseia* é Circe quem aconselha Ulisses sobre o melhor modo de passar pelas sereias, na versão kafkiana a estratégia não é apenas já conhecida de todos, como também sabida insuficiente. Os companheiros de Ulisses que, embora tenham papel secundário na versão antiga, são nomeados de passagem, na versão moderna são estranhamente excluídos. O próprio cantado, que no épico obedece ao gênero e se refere aos mitos conhecidos – no caso, a guerra de Tróia -, na parábola nem mesmo existe. O perigo do narcisismo, de deleitar-se com as próprias glórias que farão com que seu nome sobreviva ao tempo, que fizeram de Ulisses um herói comparável a pouquíssimos, na versão moderna como que desaparecem. Aparecem, aliás, no último trecho, ironicamente, como um herói de faz de conta e pequenos meios, não como o grande idealizador do Cavalo de Tróia. A figura das sereias também se transforma. Atualizadas elas parecem mais cantoras de ópera modernas – cantando árias e gesticulando com os braços, lágrimas nos olhos – do que com musas ou monstros “maravilhosas”.

Falemos então dos meios da hipótese. Na *Odisseia* eles têm também um papel importante, prova disso é que Homero utiliza quatro versos apenas para descrever a cera e se refere inclusive à força de Hélios no processo. Tapar os ouvidos e amarrar o corpo opera uma distinção importante entre sentidos e movimento. A forte hierarquia presente no livro explicita a divisão entre o chefe, que escutará as sereias amarrado, e os remadores, que trabalham surdos ao mundo. A utilização dos meios, das ferramentas, marca a civilização desde sempre e distingue neste episódio a astúcia de Ulisses que não teme o perigo, viaja, vive as experiências, mas também sobrevive para narrá-las posteriormente. Na versão kafkiana, os pressupostos dos meios são diferentes. A potência do canto das sereias é entendida mais idealmente e menos materialmente do que na *Odisseia*, de forma que simples meios humanos não sejam o bastante para superá-lo. Mas será destes meios que Kafka fala no título?

A narrativa parece indicar menos a qualidade dos meios insuficientes do que a maneira com que Ulisses os utiliza. Ignorando sua insuficiência, ele confia plenamente neles e segue com alegria inocente, *unschuldiger Freude*. O termo *Unschuld* em alemão também significa literalmente sem culpa, sem dívida. Embora sua utilização como inocente

seja comum, o tema da culpa surge frequentemente na obra de Kafka e é o que normalmente destrói os protagonistas (como Josef K. em *O processo* ou Georg Bendemann, em *O veredicto*). Nesta versão, é relevante, portanto, que o protagonista, um dos poucos personagens kafkianos nesta condição, esteja livre de culpa. Mais ainda quando se sente o tom quase infantil da narrativa em alguns momentos, seu rosto cheio de alegria (*Glückseligkeit*), o diminutivo no termo “meios” (*Mittelchen*) e seus olhos grandes. É, na verdade, a leveza e a confiança de Ulisses que faz com que as sereias não cantem.

Esta ausência do canto aponta para uma característica fundamental da obra de Kafka, a recusa da sonoridade em favorecimento da imagem. O gesto teatral ocupou um espaço central na reflexão de Walter Benjamin e Theodor Adorno (1998, p. 248) sobre Kafka, por exemplo, assim como no ensaio deste último a ausência da música e a presença da pintura e dos *tableaux*. Em *Das Schweigen der Sirenen*, a (a)sonoridade das sereias é substituída pela descrição graciosa de seus gestos e, no intuito desesperado de capturar os olhos de Ulisses, por sua bela aparência. Elas aparecem *schöner als jemals*, lançam os cabelos ao vento e arranham as rochas, tudo pelo olhar de Ulisses. A oposição com a *Odisseia* neste sentido é gritante já que não fica mais apenas no nível textual, mas midiático. O épico que era cantado de memória pelo aedo, dá lugar a uma nova versão escrita – ou cinematográfica, até – que dá mais importância à imagem do que ao som. A sereia não encanta, mas seduz pela imagem. O jogo de sedução acontece em sentido duplo. Também Ulisses seduz as sereias com sua aparência determinada e é ela que marca seu momento de maior triunfo: “Bald aber glitt alles an seinen in die Ferne gerichteten Blicken ab”. A força de seu olhar dirigido à distância fez com que o perigo se afastasse. Há um olhar semelhante a este na literatura de Kafka: “Seu olhar era frio, claro, imóvel como sempre; ele não estava realmente focado no que ela observava, mas ia – isto era o mais perturbador – um pouco, quase imperceptivelmente, mas com certeza, para além” (2004, nossa tradução)¹⁶. No décimo quarto capítulo de *O castelo*, K. descreve este olhar de Amália. Ela, que pode ser escolhida como a figura mais combativa, altiva e corajosa de

¹⁶ “Ihr Blick war kalt, klar, unbeweglich wie immer; er war nicht geradezu auf das gerichtet, was sie beobachtete, sondern ging - das war störend - ein wenig, kaum merklich, aber zweifellos daran vorbei”.

toda a obra de Kafka, herdou de seu antepassado arcaico a postura impetuosa e desafiante em relação aos perigos míticos.

A mitologia grega conhece os perigos do olhar, mas de maneira inversa da apresentada por Kafka: na figura da Medusa. Aquele que ousa olhar atentamente é petrificado por sua imagem¹⁷. Os personagens kafkianos não cometem este erro, seu olhar é potente, altivo, mas distante. Estão infantilmente confiantes olhando além. Esta relação com a medusa é invocada levemente na metáfora do escudo na última frase da narrativa. Marcando mais uma vez a preponderância da imagem, Ulisses surge misturado a Perseu que se utilizando do escudo, de maneira a não olhar diretamente o monstro, consegue vencê-lo. Novamente a ideia de um olhar que captura de soslaio, de canto de olho, que não olha diretamente o monstro.

A versão moderna de Ulisses traz uma inovação no nível da astúcia justamente nesta estratégia de olhar para o longe. Não se trata de um escapismo da tragédia do real como poderia parecer. Trata-se mais de uma maneira leve e mesmo cômica de lidar com ela. Os “meiozinhos” (*Mittelchen*) da hipótese não são a cera e as cordas, ridicularizadas logo no início da narrativa, mas o faz de conta hipotético no último parágrafo¹⁸. A princípio parece que Ulisses, em seu engano, salvou-se por acaso. A derrota das sereias-artistas é a total indiferença do herói e elas são tão sensíveis a isto que se fossem sujeitos – e não apenas monstros – teriam sido destruídas por ela. Mas Ulisses não seria o astucioso, se tivesse escapado apenas pelo acaso. O que o último parágrafo dá a entender é que Ulisses salvou-se do canto pelo teatro. Este é o meio insuficiente, quase infantil de passar pelo perigo mortal. Como um ator que estando há poucos metros do espectador, olha para o horizonte pela janela de papelão do cenário no palco, assim Ulisses, no momento mais próximo das sereias, (finge) já não se lembra(r) delas. O Ulisses kafkiano é em certo sentido um Ulisses ator que interpreta o Ulisses grego, seus meios são ainda menos eficazes o que os meios antigos, daí a necessidade da invenção. Em Kafka reina a força negativa da

¹⁷ O Deus do Velho Testamento também diz: “Não poderás ver a minha face, porque o homem não pode verme e continuar vivendo” (BÍBLIA, 2006, p. 151).

¹⁸ O argumento que afirma que a hipótese não pode ser o meio porque compõe a narrativa apenas hipoteticamente cai no truque kafkiano de não perceber que a hipótese é o segredo mesmo da narrativa, sem a qual ela não existe. Hipótese, no sentido mais amplo, é a própria literatura, uma fonte de mundos alternativos, possíveis ou não, que não existindo, existem.

esperança: quanto mais impossível, maior a salvação necessária e, em um portanto difícil de explicar, maior a esperança. “Ter fé no progresso não significa acreditar que algum progresso já aconteceu. Isto não seria fé” (KAFKA, Afor. 48). É desta fé que o Ulisses moderno se utiliza.

A narrativa foi recontada, através da desarticulação dos parâmetros originais é criado um espaço negativo que permite a utilização da força da narrativa (a poderosa encarnação do perigo do cantar nas sereias) para além dos limites estreitos do mito, a coerção representada nas amarras de Ulisses e na surdez de seus companheiros. O deslocamento estilístico da utilização do esquema científico do teorema, o deslocamento de enredo, dos personagens e de suas características, segue até o ponto de desfigurar o sentido original do perigo narrativo. Os novos sentidos possíveis advindos daí surgem em pelo menos dois níveis distintos: um social e um individual. O primeiro tem relação ao já citado detrimento da audição em favorecimento da imagem. Este fenômeno tem início já na metade do século XIX e acompanha o triunfo do Capitalismo na metrópole européia. O resultado disso na arte é o surgimento de duas novas formas de representação baseados na imagem: o cinema e a fotografia. A vitrine da loja, imagem tão refletida por Walter Benjamin, sintetiza esta transformação: o interior é devassado com um mero olhar e sua distinção com o exterior é tão frágil quanto um cristal. Não estamos longe da psicologia humana contemporânea que se define não mais através da narrativa do passado e sua rememoração – Ulisses narrador em oposição aos lotófagos desmemoriados-, mas de uma auto-evidenciação, de uma transmissão de si mesmo que toma importância ontológica¹⁹. O lirismo de Kafka recua diante desta enxurrada intimista, suas sereias silenciam e nisto conseguem ser mais efetivas na Modernidade do que as anteriores, que teriam de concorrer com o barulho da propaganda. Nisto, elas são a encenação última do lirismo moderno e do desencantamento do mundo.

No nível individual, Ulisses despe a armadura encantada de Aquiles e apresenta ao perigo do mundo seu “frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 1994, p. 115). Há, sem dúvida, uma razão histórica para que se confie mais no corpo e na atuação do que em meios técnicos. No século no fim do qual Kafka nasceu, o sonho da felicidade humana

¹⁹ Seguimos aqui a descrição e reflexão de Christoph Türcke em seu livro *Sociedade excitada* (2010).

propiciada pela técnica cresceu e morreu. Em seu trabalho no Instituto de Seguros contra Acidentes de Trabalho, Kafka teve a oportunidade de ver de perto os efeitos reais da vida orientada pela técnica: a deformação, psicológica e física, pelo excesso de trabalho. Homem como apêndice da máquina, como Marx descreveu. Em Kafka, não por acaso, são mais comuns corpos humanos e animais do que máquinas. A exceção é uma de suas histórias mais horríveis: *Na Colônia Penal*, em que uma máquina ensina e assassina soldados rebeldes. Por isso talvez a displicência com os pequenos meios materiais de Ulisses e o foco em algo ainda a ser explorado: uma transformação na relação com a técnica. Não a técnica em sua apropriação mítica, que aleija o humano em sua movimentação e sensibilidade, mas a técnica liberta que se converte como tudo o mais, incluindo o perigo, em um jogo despreocupado. O Ulisses de Kafka está mais próximo da criança, para quem a caneta de assinatura é giz de cera e o giz de cera é caneta de assinatura, que com o cobertor se protege dos monstros secretos, das tempestades furiosas, que com dois bonecos encena as questões metafísicas que lhe assombram e talvez, assim, ainda as solucione. No mundo tornado imagem da Modernidade, o Ulisses de Kafka dá o troco na mesma moeda: usa a ilusão como escudo contra a ilusão.

A moral da história, como sempre é o caso em Kafka, é difícil de extrair. Parábola sem moral clara, meios insuficientes que levam à salvação, sem saber com clareza quais são os meios, se eles realmente são insuficientes e a qual tipo de salvação eles levam. Se um sentido positivo não transparece, há uma força negativa presente na narrativa desde o princípio. Trata-se, como dissemos, de uma correção, de uma negação em alguns detalhes importantes da narrativa original. Adorno e Horkheimer afirmam que a *Odisseia* e a cultura clássica já continham em germe elementos modernos do sistema de troca capitalista. O sacrifício aos deuses é visto, por exemplo, como um tipo de coerção dos deuses em troca de benesses. Eles interpretam a passagem das sereias comparando Ulisses ironicamente a um ouvinte em uma sala de concertos contemporânea, e mostrando como “a fruição artística e o trabalho manual já se separam na despedida do mundo pré-histórico” (ADORNO, 1985, p. 45). Uma linha, portanto, que começa fraca do mito grego e leva forte até a sociedade industrial mundial.

O texto de Kafka refere-se ao ponto original para desmontar suas expectativas e buscar outros pontos e linhas possíveis. Não se sabe exatamente para onde ela aponta, pois ela é fraca, ela é mais um tracejado, prestes a se apagar. Mas existe, pois, insuficiente, mesmo infantil, consegue salvar este Ulisses moderno. Não se trata de um plano de ações, pelo contrário, o fim da narrativa aparece mais como milagre do que como revolução. A idéia de redenção kafkiana parece estar profundamente ligada a esta concepção²⁰. O lugar da redenção é o lugar longe daqui, *weg-von-hier*, como insiste em dizer um dos cavaleiros de Kafka, o protagonista de *A partida*, que para alcançar seu objetivo precisa cavalgar sem saber exatamente para onde, apenas para longe, e que para tal viagem não leva nem mesmo provisões, pois ela é tão longa que apenas recebendo provisões no caminho ela será possível. São novamente os meios insuficientes que, na certeza de uma direção a ser seguida, mesmo que ela não leve a um lugar conhecido, mesmo que leve apenas a um longe daqui, permitem ao sujeito alguma alternativa. Não é irrelevante que o último parágrafo do texto se refira à Deusa do Destino e mesmo à sua alegada incapacidade de devassar este Ulisses. Kafka se apropria da distinção realizada por Homero do Ulisses humano, em oposição aos animais e aos deuses, e talvez faça uma implicação: para o personagem determinado, sujeito, não há destino traçado. Sob a força decidida desta luz, tem de desaparecer qualquer vestígio de mito. Não há Destino, apenas Ulisses triunfante e convicto sobre ele. De um mito sobre os perigos do lirismo e do canto, e da salvação pela técnica e pela astúcia, Kafka apresenta uma retificação em que o aleijamento de si e do próximo dá espaço a uma solução alinhada com outro conceito mais amplo de humano: a ser construído. Os vestígios que apontam para este humano, todos negativos, têm algo em comum: uma força de deslocamento. As funções e sentidos originais de cada coisa surgem para serem deslocados mostrando, ao mesmo tempo, sua arbitrariedade e a possibilidade de

²⁰ Kafka escreve em uma entrada dos *Diários* de 18 de Outubro de 1921: “Infância eterna. Novamente um chamado da vida. É muito possível imaginar que a glória da vida, de tudo e para sempre, em sua total plenitude, esteja pronta, mas coberta, nas profundezas, invisível, muito longe. Mas ela está lá, não hostil, não resistente, não surda. Alguém a chama com a palavra certa, pelo nome certo, e ela vem. Esta é a essência da feitiçaria, que não cria, mas invoca” (nossa tradução). No original: “Ewige Kinderzeit. Wieder ein Ruf des Lebens. Es ist sehr gut denkbar, daß die Herrlichkeit des Lebens um jeden und immer in ihrer ganzen Fülle bereit liegt, aber verhängt, in der Tiefe, unsichtbar, sehr weit. Aber sie liegt dort, nicht feindselig, nicht widerwillig, nicht taub. Ruft man sie mit dem richtigen Wort, beim richtigen Namen, dann kommt sie. Das ist das Wesen der Zauberei, die nicht schafft, sondern ruft“. Disponível online em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/162/13, 11/11/2012 18:37>.

outra utilização. Deslocar estas expectativas é o divertimento favorito do escritor e destes personagens, que se deixam confundir com a imagem brincalhona do único original humano: a criança.

A origem negativa

O procedimento que tentamos explicitar neste trabalho, o deslocamento de gênero e tema que permite a criação de um espaço negativo na origem – a explosão do ponto zero, que troca por infinitas retas e curvas possíveis a linha única, pré-determinada – servirá de guia na interpretação da obra do autor, em especial do romance *O castelo*. Este conceito e este procedimento foram escolhidos por tocarem profundamente a questão da crise da tradição e a sua representação na obra de Kafka. Esta crise, ligada intrinsecamente às transformações sociais e econômicas causadas pela Revolução Industrial e pela ascensão do Capitalismo como modelo global de produção, se manifestou e se manifesta em todo lugar em que um modelo tradicional de organização de trabalho dá espaço ao hegemônico modelo industrial e globalizado. A Boêmia da época de Kafka também passou por estas transformações e o autor teve ponto de vista privilegiado deste processo em seu trabalho no Instituto de Seguros contra Acidentes do Trabalho²¹. Sua família também experienciou intimamente estas mudanças: em apenas três gerações os Kafka, lado paterno da família, trocaram a profissão de açougueiro ritual no campo pela de advogado em uma empresa semi-estatal em um dos centros do Império Austro-Húngaro. A relação familiar com o Judaísmo também se transformou. As famílias Kafka e Löwy, antes muito mais próximas à vida religiosa e à vida comunitária judaica, surgem na geração de Franz já como mais uma das várias famílias de judeus assimilados. Na *Carta ao pai*, um dos momentos mais duros de acusação é a da precária formação religiosa que o filho recebeu da família:

Eu não entendia que com esse material [de fé] se pudesse fazer coisa melhor do que se desfazer dele o mais rápido possível. (...) Da pequena comunidade aldeã, semelhante a um gueto, você tinha de fato trazido um pouco de Judaísmo; não era muito e um tanto se perdeu na cidade e no serviço militar; mesmo assim as impressões e as lembranças da juventude bastavam, em escassa medida, para uma espécie de vida judaica (...). Também aí havia bastante Judaísmo, mas para ser transmitido ao filho era muito pouco, e enquanto você o transmitia ele foi-se perdendo lentamente até a última gota. (...) Por meu intermédio o Judaísmo se tornou repulsivo para você, os escritos judaicos ‘ilegíveis’, ‘causavam-lhe asco’. Isto podia significar que você insistia em que a única coisa certa era exatamente o

²¹ No livro *La Maquina Burocratica: Afinidades Electivas Weber-Kafka* (1989) de Jose Gonzalez Garcia, há uma minuciosa comparação entre as obras de Kafka e Max Weber, que foca justamente na presença da burocracia na sociedades industriais do começo do século XX e suas consequências na vida dos trabalhadores.

Judaísmo que me havia mostrado a minha infância; além dele não existia nada²² (1986, p. 46-49).

Assim, se por um lado sua criação de judeu assimilado não permitiu a Kafka uma vivência profunda e orgânica com o Judaísmo (e com toda segurança que a vida de pertencimento a uma comunidade traria consigo), por outro lado, a falta do sentimento de comunidade típica da Modernidade, fez com que ele desejasse saber mais sobre esta tradição e o levou a se interessar pelo teatro e língua ídiche e hebraica, pela religião e, no limite, pelo Sionismo. A ambivalência entre seus avanços e retrocessos em relação ao Judaísmo, assim como a percepção das transformações semelhantes em curso no resto do mundo, pode ser identificada no embate constante com a questão do original ausente.

Até agora nos utilizamos do procedimento comparativo entre uma matriz original e uma versão kafkiana da história. A obra de Kafka, no entanto, não se resume à paródia. Embora ela dialogue e se utilize livre e constantemente de temas e personagens clássicos, a maneira deslocada com que eles surgem eleva a obra do autor aos maiores níveis de originalidade. Originalidade no sentido kafkiano que viemos tentando desenvolver até aqui: fim de uma ordem anterior, sem significar com isso, no entanto, um novo original a ser seguido. Por que um conceito tão específico de originalidade? Por que a recusa da obra de Kafka em embasar teorias ou dogmáticas? Por que, do ponto de vista da construção do texto, a recusa obstinada a deixar-se capturar por uma interpretação? Poucas vezes este gesto foi encenado tão claramente quanto na narrativa curta do fim de 1922 intitulada originalmente nos diários “Ein Kommentar”, “Um comentário”, e publicada depois por Max Brod sob o nome de “Gib’s Auf”, “Desista”. Narrada em primeira pessoa, ela trata de um homem perdido em uma cidade e atrasado, ou seja, desorientado tanto espacial, quanto temporalmente, que encontra um guarda e para, aliviado, para lhe pedir

²² “Wie man mit diesem Material [Glaubensmaterial] etwas Besseres tun könnte, als es möglichst schnell loszuwerden, verstand ich nicht (...). Du hattest aus der kleinen ghettoartigen Dorfgemeinde wirklich noch etwas Judentum mitgebracht, es war nicht viel und verlor sich noch ein wenig in der Stadt und beim Militär, immerhin reichten noch die Eindrücke und Erinnerungen der Jugend knapp zu einer Art jüdischen Lebens aus (...). Auch darin lag noch genug Judentum, aber zum Weiter-überliefert-werden war es gegenüber dem Kind zu wenig, es vertropfte zur Gänze, während Du es weitergabst (...). Durch meine Vermittlung wurde Dir das Judentum abscheulich, jüdische Schriften unlesbar, sie »ekelten Dich an«. Das konnte bedeuten, daß Du darauf bestandest, nur gerade das Judentum, wie Du es mir in meiner Kinderzeit gezeigt hattest, sei das einzig Richtige, darüber hinaus gebe es nichts“ (1970).

informação. A resposta do guarda destrói a relação de identidade do autor com o protagonista e coloca em seu lugar o próprio leitor: “Ele riu e disse: - De mim você quer descobrir o caminho?. – Sim -, eu disse, - pois eu não consigo encontrá-lo por mim mesmo. – Desista, desista -, ele disse e se virou com uma grande giro, como as pessoas que querem ficar sozinhas com seu riso”²³ (KAFKA, 2004, p. 462, nossa tradução). O leitor desorientado, que busca desesperado em diversas ideologias um sentido para o presente, é como este homem, o texto de Kafka responde, normalmente, como o guarda.

Para compreender esta recusa, nos parece de muita ajuda uma curta análise da mercadoria no contexto da ascensão do Capitalismo como modelo global no fim do século XIX, o que inclui o contexto da Boêmia em que Kafka vive. No mundo da produção fabril, mais produção e mais venda significam mais lucro. Há, portanto, uma tentativa constante de aumentar a produção, o que não é possível sem também um aumento constante do consumo. Para isto foram e são criados novos produtos e novos mercados. As necessidades básicas humanas, no entanto, permanecem sempre mais ou menos as mesmas: abrigo, alimentação, roupas, etc. Coube à propaganda, portanto, não apenas veicular a produção existente, mas, principalmente, criar novas demandas para os produtos: em outras palavras, fazer vender produtos que até então eram desnecessários. Não houve apelo maior para a propaganda do que o do novo: a idéia iluminista de que as novas técnicas resolveriam as contradições sociais foi apropriada pela propaganda e direcionada ao desejo do indivíduo. Cada novo produto, cada nova tecnologia, cada novidade permitiria ao indivíduo potencializar-se, tornar-se através da inovação técnica uma versão melhor de si mesmo. O mais desejado é o mais novo. A atração que os personagens estrangeiros de Kafka exercem nos locais é a do fascínio pelo novo (além, talvez, do esboço de um desejo de transformação social, alternativa sempre fraca, raramente explícita nas populações kafkianas). K., recém-chegado na aldeia do Conde de Westwest tem constantemente de expulsar os aldeões curiosos de seus assuntos. Um deles lhe explica: “Sempre se ouve alguma novidade - e lambeu os lábios como se a novidade fosse alguma coisa para comer” (2000, p.44). O novo derruba constantemente o velho do trono ancestral da tradição e

²³ “Er lächelte und sagte: »Von mir willst du den Weg erfahren?« »Ja«, sagte ich, »da ich ihn selbst nicht finden kann.« »Gibs auf, gib auf«, sagte er und wandte sich mit einem großen Schwunge ab, so wie Leute, die mit ihrem Lachen allein sein wollen“.

declara rei qualquer recém-nascido, sob a condição de que ele permaneça tão fresco como quando veio ao mundo. Esta aparição constante do novo tem também um avesso mórbido: tudo que nasce, nasce já à beira da morte. A impossibilidade do novo produto, da nova moda, de permanecer jovem satisfaz o desejo de produção da indústria: cada produto nasce como revolução e morre quase em seguida, anunciando sua nova versão. A temporalidade da mercadoria não se interessa tanto pelo passado como pelo presente mais imediato: presentismo é a ideologia que dá o critério, não a tradição clássica. Guy Debord em *A sociedade do espetáculo* tratou da onipresença do mercado na vida psíquica das massas através do conceito de espetáculo. Ele sintetizou o movimento que descrevemos acima da seguinte maneira:

Na imagem da feliz unificação da sociedade pelo consumo, a divisão real fica apenas suspensa até a próxima não-realização no consumível. Cada produto específico, que deve representar a esperança de um atalho fulgurante para enfim aceder à terra prometida do consumo total, é apresentado cerimoniosamente como a singularidade decisiva. Mas, como no caso da propagação instantânea da moda de nomes aparentemente aristocráticos que vão ser dados a quase todos os indivíduos de uma mesma faixa etária, o objeto do qual se espera um poder singular só pode ser oferecido à devoção da massa porque foi feito em um número de exemplares suficientemente grande para ser consumido de modo maciço. O caráter prestigioso desse produto decorre apenas do fato de ele ter sido colocado por um momento no centro da vida social, como o mistério revelado da finalidade da produção. O objeto que era prestigioso no espetáculo torna-se vulgar na hora em que entra a casa desse consumidor, ao mesmo tempo que na casa de todos os outros. Revela tarde demais sua pobreza essencial, que lhe vem naturalmente da miséria de sua produção. Mas já aparece um outro objeto que traz a justificativa do sistema e a exigência de ser reconhecido (1997, p. 46).

Vista neste contexto, a ideia de originalidade perde o brilho sedutor com o qual ela ainda é utilizada, inocentemente ou não, na propaganda e nos meios científicos e acadêmicos, ao tratar de uma nova descoberta, de um novo livro ou de um novo poema. Não se cansou, aliás, de chamar a obra de Kafka de original, embora ela tenha se recusado a isto com todas as forças. Com a queda dos modelos canônicos, a crítica estética parece ter imitado o critério de gosto do resto da sociedade dominada pelo mercado: o da novidade. Por isto a obsessão pelo inovador e pelo original. Os critérios antigos, de adequação às formas estabelecidas, como a sonata e o soneto, dão espaço a sua versão oposta: o adequado é tudo o que *não* são as formas estabelecidas. Este impulso tem certamente um

lado revolucionário e libertário, como o mostraram muitos manifestos vanguardistas. A arte, no entanto, enquanto sustentar este nome não pode destruir sua própria história. O grito vanguardista – e neste sentido, Kafka se encontra em suas primeiras linhas de frente – é pela renovação das maneiras de criar e representar, não pela destruição do anterior. Prova disto tentamos dar em nossa análise anterior em que Kafka dialoga criticamente, em um retorno tão respeitoso quanto iconoclasta com a tradição literária clássica. Embora as vanguardas e os “ismos” tenham pregado radicalmente a novidade, o rompimento como método, é visível em desenvolvimentos posteriores uma certa retomada tanto de técnicas, quanto de temas tradicionais. O romance celebrado com um dos maiores do século XX não se chama outra coisa que *Ulysses*. Da mesma forma, como esperamos ter mostrado, a obra de Kafka está tão ligada à tradição, em estilo e temáticas, como é fiel às questões levantadas por seu tempo.

Cabe ainda levar em consideração a ambigüidade do termo original. Por que utilizar a palavra que se refere ao mais primitivo para falar do mais novo? A ideia por trás disto é o delírio de revolução propagado a cada novo produto. A novidade não se pretende apenas mais uma em uma série infinita de pequenas alterações de um mesmo projeto inicial, mas se mostra como uma revolução no sentido amplo do termo. Não apenas na história específica daqueles produtos, mas na própria história humana na Terra. A constância destas ‘revoluções’ tem o mesmo efeito que eliminar a história real das revoluções. Cada produto²⁴, como uma revolução, deve declarar todo o existente como passado obsoleto e com isso estabelecer um novo mundo. Original, portanto, no sentido de originar, a partir da negação total do presente, um tudo. Um perpétuo iniciar – desmemoriado - do zero. As expectativas utópicas que o desenvolvimento da técnica alimentou são apropriadas pela propaganda de tal forma que o vazio metafísico da morte de Deus na Modernidade é entulhado com propaganda de *fast-food*.

A arte não pode olhar sem horror para esta falsificação. No começo do século que apresentou à humanidade algumas das ideologias mais fantásticas e terríveis, o texto

²⁴ Recentemente, uma empresa de equipamentos eletrônicos usou a seguinte frase no lançamento da quarta versão de um telefone celular: “Isto muda tudo. De novo”. Sendo a quarta versão do produto, e já tendo anunciado a mudança radical no estilo de vida dos consumidores nas primeiras versões, coube um “de novo” que, embora contraditório, mantém-se fiel ao desejo de renovação radical.

kafkiano parece, através de estratagemas arquitetônicos, tentar resistir a tudo. A falta de sentido claro e o humor daí advindos não se deixam capturar facilmente. No momento final da parábola ou do romance, o da revelação do sentido da vida do protagonista e do texto, surge no texto de Kafka apenas a reprodução, quase inalterada, senão por um humor irônico, do impasse inicial. Se existe uma originalidade no texto kafkiano, ela se encontra na habilidade extraordinária de impedir originações. O texto se inicia e pára nele mesmo, sem oferecer ao intérprete meios de utilizá-lo em contexto outro que não o do próprio texto. A resistência mais obstinada, portanto, ao imperativo da novidade revolucionária da mercadoria que deseja negar o mundo e colocar-se a si mesma em seu lugar. Guardadas as diferenças de contexto, é interessante notar como artistas mais herméticos como Stéphane Mallarmé e Kafka, ou Arnold Schönberg na música, resistiram com mais sucesso às apropriações da Indústria Cultural, do que seus pares então mais engajados como Brecht ou Dmitri Shostakovich. Em uma época em que a afirmação de si mesmo é imperativo da própria existência, o *esse est percipi* de Berkeley²⁵, evitar dizer-se pode ser considerada já uma atitude subversiva. A ironia e o humor, ao sabotarem a seriedade da narrativa, libertam seu lado lúdico: aquele que é avesso à mera comunicação. Brincalhona, a língua pode sabotar a si mesma, como no primeiro parágrafo da narrativa “Preocupações de um pai de família”, em que se descreve a longa e frustrada busca filológica pela origem do nome Odradek. A palavra ao mesmo tempo em que diz recusa-se – com medo de ser tomada e falsificada - a dizer. A ironia é apenas uma das máscaras das quais se utiliza a tímida palavra kafkiana para não ser percebida no baile. Outras delas são o paradoxo, o duplo sentido, a alegoria, a deformação, a contradição, a aporia, a ambiguidade, enfim, uma série de estratégias literárias que buscam o oposto da completude, do sentido claro, da redução do brincar da palavra à simples comunicação.

A origem ausente a qual o texto kafkiano constantemente se refere, sem nunca, no entanto, caracterizar completamente – tudo indica que para Kafka ela não existe -, é menos importante do que a narrativa sobre ela, a viagem é mais importante que a chegada da mensagem. A narração literária é o procedimento que transforma a origem ausente em negativa: aquela, que antes agia impunemente através da força mágica do esquecimento,

²⁵ Sobre isso conferir *Sociedade excitada* de Christoph Türcke (2010), p. 39-48.

tem então seu encantamento quebrado e perde assim o efeito e autoridade no presente. Este procedimento é exemplar na narrativa *Uma mensagem imperial*:

O imperador - assim consta - enviou a você, o só, o súdito lastimável, a minúscula sombra refugiada na mais remota distância diante do sol imperial, exatamente a você o imperador enviou do leito de morte uma mensagem. Fez o mensageiro se ajoelhar ao pé da cama e segredou-lhe a mensagem no ouvido; estava tão empenhado nela que mandou-o ainda repeti-la no seu próprio ouvido. Com um aceno de cabeça confirmou a exatidão do que tinha sido dito. E perante todos os que assistem à sua morte - todas as paredes que impedem a vista foram derrubadas e nas amplas escadarias que se lançam ao alto os grandes do reino formam um círculo - perante todos eles o imperador despachou o mensageiro. Este se pôs imediatamente em marcha; é um homem robusto, infatigável; estendendo ora um ora outro braço ele abre caminho na multidão; quando encontra resistência aponta para o peito onde está o símbolo do sol; avança fácil como nenhum outro. Mas a multidão é tão grande, suas moradas não têm fim. Fosse um campo livre que se abrisse, como ele voaria! - e certamente você logo ouviria a esplêndida batida dos seus punhos na porta. Ao invés disso, porém, como são vãos os seus esforços; continua sempre forçando a passagem pelos aposentos do palácio mais interno; nunca irá ultrapassá-los; e se o conseguisse nada estaria ganho: teria que percorrer os pátios de ponta a ponta e depois dos pátios o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e novamente um palácio, e assim por diante, durante milênios; e se afinal ele se precipitasse do mais externo dos portões - mas isso não pode acontecer jamais, jamais - só então ele teria diante de si a cidade sede, o centro do mundo, repleto da própria borra amontoada. Aqui ninguém penetra; muito menos com a mensagem de um morto. - Você no entanto está sentado junto à janela e devaneia sobre ela quando a noite chega (KAFKA, 1999, p. 41)²⁶.

²⁶ “Der Kaiser - so heißt es - hat dir, dem Einzelnen, dem jämmerlichen Untertanen, dem winzig vor der kaiserlichen Sonne in die fernste Ferne geflüchteten Schatten, gerade dir hat der Kaiser von seinem Sterbebett aus eine Botschaft gesendet. Den Boten hat er beim Bett niederknien lassen und ihm die Botschaft ins Ohr geflüstert; so sehr war ihm an ihr gelegen, daß er sich sie noch ins Ohr wiedersagen ließ. Durch Kopfnicken hat er die Richtigkeit des Gesagten bestätigt. Und vor der ganzen Zuschauerschaft seines Todes - alle hindernden Wände werden niedergebroschen und auf den weit und hoch sich schwingenden Freitreppen stehen im Ring die Großen des Reichs - vor allen diesen hat er den Boten abgefertigt. Der Bote hat sich gleich auf den Weg gemacht; ein kräftiger, ein unermüdlicher Mann; einmal diesen, einmal den andern Arm vorstreckend schafft er sich Bahn durch die Menge; findet er Widerstand, zeigt er auf die Brust, wo das Zeichen der Sonne ist; er kommt auch leicht vorwärts, wie kein anderer. Aber die Menge ist so groß; ihre Wohnstätten nehmen kein Ende. Öffnete sich freies Feld, wie würde er fliegen und bald wohl hörtest du das herrliche Schlagen seiner Fäuste an deiner Tür. Aber statt dessen, wie nutzlos müht er sich ab; immer noch zwängt er sich durch die Gemächer des innersten Palastes; niemals wird er sie überwinden; und gelänge ihm dies, nichts wäre gewonnen; die Treppen hinab müßte er sich kämpfen; und gelänge ihm dies, nichts wäre gewonnen; die Höfe wären zu durchmessen; und nach den Höfen der zweite umschließende Palast; und wieder Treppen und Höfe; und wieder ein Palast; und so weiter durch Jahrtausende; und stürzte er endlich aus dem äußersten Tor - aber niemals, niemals kann es geschehen -, liegt erst die Residenzstadt vor ihm, die Mitte der Welt, hochgeschüttet voll ihres Bodensatzes. Niemand dringt hier durch und gar mit der Botschaft eines Toten. - Du aber sitzt an deinem Fenster und erträumst sie dir, wenn der Abend kommt“ (2004, p. 305-306).

Esta narrativa, que fez parte inicialmente do ciclo da “Construção da Muralha da China” e que surgiu depois como peça autônoma no volume *Um médico rural*, teve a princípio a função de ilustrar a enorme distância entre o imperador e seus súditos. Compreendida isoladamente, ela funciona num sentido mais genérico, embora extremamente preciso (trata-se, aliás, de uma das técnicas mais poderosas da prosa de Kafka): sintetizar em uma única imagem ou em um único personagem uma série de figuras, arquétipos, pessoas, sentimentos e situações distintas que compartilham, de maneira vaga e trazida então à tona pelo olhar do autor, de alguma característica comum. Em “Uma mensagem imperial”, várias figuras originais de poder são sintetizadas na figura do imperador moribundo, várias tradições e rituais são sintetizados na mensagem, vários transmissores no mensageiro e todos os "eus" do presente da leitura no você. Não são imagens elogiosas. Pelo contrário, as figuras de poder são mortificadas, a tradição perdida, o transmissor insuficiente e o eu uma minúscula sombra que sonha junto à janela. O texto não é, no entanto, pessimista e este é seu elemento renovador. Não há um tom melancólico, mas um tom quase fantástico de uma luta paradoxal entre infinitos: de um lado, a força do imperador solar que tem um mensageiro robusto e infatigável, do outro, a infinitude espacial da multidão e de suas moradas. No meio, aguardando o resultado deste embate, está o noturno e sonhador você. Por que não há um tom de lamento no fim da história, mas um tipo de imagem quase “onírica”, difícil de compreender?

Através desta narrativa, Kafka contribui para compreensões outras do desenrolar do tempo e da tradição. Utilizando-se da imagem do labirinto, ele transforma a extensão temporal em distância espacial. A infinitude do tempo surge nos aposentos e corredores infinitos do palácio mais interno. A velocidade do mensageiro e a infinitude do espaço evocam o Paradoxo de Zeno. A constatação espacial de que o movimento é impossível porque o espaço é infinito tem também uma versão temporal: dada a infinitude do tempo é impossível que uma mensagem, por exemplo, percorra a distância infinita entre o passado e o presente. Nem a força solar do imperador e o vigor incansável do mensageiro são capazes de realizar esta travessia. Se entendermos, por exemplo, a mensagem do imperador morto como a tradição, então vemos o Paradoxo de Zeno como modelo lógico para a situação típica da Modernidade: o estar sempre a caminho, sem nunca chegar, da

tradição (e a conseqüente desorientação do sujeito desprevenido). A mensagem do imperador morto não consegue adentrar a cidade sede, o espaço urbano. O longo caminho entre seu leito de morte e o súdito que aguarda na janela são as décadas e séculos entre a origem e o presente no qual ela está ausente.

Mas, novamente, não se trata de uma narrativa melancólica e tradicional sobre a mensagem original perdida. Primeiro, e mais importante, porque nunca nos é dito realmente o conteúdo da mensagem. A sonegação do conteúdo do texto obedece à tradição judaica da transmissão. Como se sabe, as primeiras tábuas dos dez mandamentos teriam sido escritas pelo próprio dedo de Deus. Tendo sido, no entanto, quebradas por Moisés, restou aos homens uma segunda versão, um pouco mais distante de Deus, narrada oralmente e transcrita por Moisés. Assim, a narrativa kafkiana dá continuidade à tradição ao mesmo tempo em que a subverte. O texto kafkiano – e é neste ponto que ele se afasta da religião – faz referência a uma doutrina, sem desejar revelá-la. Ele conta a história dos mandamentos sem, no entanto, enunciá-los. Este procedimento não está longe da ironia – aqui entendida como negação súbita, queda, de uma expectativa elevada. Nada garante que a mensagem do imperador seja mesmo relevante. Afinal, a mensagem foi dirigida ao súdito lastimável. É verdade que foram suas últimas palavras, mas talvez por isto mesmo. Podendo falar com todos os homens ricos e poderosos do reino, ao redor do seu leito de morte, por que não enviar uma mensagem alternativa, extraoficial, uma piada, um poema, a um velho camponês, afastado do palácio? O desejo póstumo de Kafka de que sua literatura fosse queimada – uma revolta súbita contra o mundo para o qual ele viveu – não é também um ato irônico de revolta, assim como o do imperador?

O conteúdo da mensagem não é importante porque a narrativa encena a transmissão, e não a doutrina, como Walter Benjamin esclareceu em uma carta a seu amigo Gershom Scholem:

O genial propriamente dito em Kafka foi ter experimentado algo inteiramente novo: ele renunciou à verdade para se agarrar à transmissibilidade, ao elemento hagádico. As criações de Kafka são pela própria natureza parábolas. A miséria e a beleza delas, porém, é que tiveram de se tornar mais que parábolas. Elas não se deitam pura e simplesmente aos pés da doutrina, como a Hagadá aos pés da Halachá. Uma vez deitadas elas levantam contra esta, inadvertidamente, uma pata de peso (1993, p. 6).

A narrativa kafkiana é metalingüística em um sentido mais amplo do que a reflexão acerca da forma literária. “Uma mensagem imperial” reflete sobre o processo de transmissão de uma mensagem, tanto espacial, quanto temporalmente. Como esta transmissão é histórica, a narrativa trata da transmissibilidade em um contexto muito específico: o do autor. Há uma mensagem, cheia da autoridade de um morto, que não consegue chegar ao leitor. A narrativa, ao esclarecer a situação da transmissibilidade e as dificuldades do mensageiro, traz à tona uma verdade sobre a comunicação e a tradição. É o surgir desta verdade que ilumina as sombras pretensivas da melancolia.

O leitor, o “você” que aguarda a mensagem, tem dois descendentes ilustres na literatura: Estragon e Vladimir, de *Esperando Godot* (2005). Os três esperam por uma chegada que dificilmente se concretizará, por uma chegada que é constantemente negada e desincentivada pelo texto. Nos dois casos, há, no entanto, um certo humor, uma certa leveza que paira misturada ao desespero. O subtítulo da peça de Beckett em inglês é “A tragicomedy in two acts”. A tragicomédia, este gênero híbrido e difícil de caracterizar, é um dos favoritos não apenas de Kafka, mas de grandes nomes da tradição artística judaica, clássica e contemporânea. No filme estadunidense *A Serious Man* (2009), dos irmãos Joel e Ethan Cohen, é contada a história de um pai de família judeu desorientado por problemas de trabalho e pelo súbito pedido de divórcio de sua esposa. O filme se passa com a busca do pai por orientação espiritual com diversos rabinos e conselheiros. Paralelamente, é narrada a história do filho que se prepara para seu *bar mitzvah* (a cena em que ele faz a leitura da Torah sob o efeito de drogas alucinógenas é antológica) e que em uma das cenas finais do filme deve se encontrar com o rabino mais velho e mais sábio da comunidade. A cena é carregada dramaticamente, o jovem adentra a sala escura do rabino Marshak e no curto caminho até sua mesa encontra símbolos religiosos, livros e itens ritualísticos que compõem a obscuridade sagrada da cena e da revelação futura esperada. Pendurado em uma parede, semi-iluminado, está o “O sacrifício de Isaac”, de Caravaggio. O jovem caminha lentamente até sentar-se em uma cadeira com o encosto altíssimo diante do rabino. Alguns segundos parecem separar o jovem da revelação, até que o rabino declama lentamente os seguintes versos: “Quando se descobre que a verdade são mentiras, e toda a

esperança dentro de você morre. Então o que?”²⁷. O espectador aguarda o início da doutrina que é anunciada através de nomes e sobrenomes, alguns judaicos, desconhecidos: “Grace Slick, Marty Balin, Paul Kantner, Jorma Kaukonen”. Serão personagens bíblicos secundários? Serão nomes ligados à cabala? O jovem percebe do que se trata e segue a linha de raciocínio do rabino, que declara: “Estes são os membros do *Airplane*”. Incrédulo, o menino recebe do velho rabino seu aparelho de walkman perdido no meio do filme em que ele não se cansa de ouvir a fita da lendária banda de rock *Jefferson Airplane*. A última frase do rabino, que deveria conter o aconselhamento último – para toda a vida! – não passa de um simplório: “Seja um bom menino”. A série de conselhos que o pai do menino recebe de diversos rabinos não o levam longe com seus dilemas. O último rabino, o mais sábio deles, consegue ir apenas longe o bastante ao ponto de paralisar-se com os versos *kitsch* de uma banda de rock contemporânea. Que se possa rir diante disto, e a dramaticidade da cena que é evaporada pela risada e pela animação da banda de rock e do menino, é o mais longe que a doutrina consegue chegar. Assim como no filme, também em Kafka o humor tem a função de tornar algo mais leve o terror da mentira, como corruptora permanente da verdade, e da morte de toda a esperança.

A mistura de gêneros “opostos” como a tragédia e a comédia caracteriza um mecanismo específico e importante da estética kafkiana. O pensamento totalitário que odeia os fios soltos do hibridismo (como os de Odradek), que odeia a inclassificabilidade e que acredita que para o que não compreende “talvez a faca do açougueiro fosse a redenção” (KAFKA, 2002, p. 100), encontra um adversário incapturável nas narrativas de Kafka. Falamos antes sobre a técnica kafkiana de sintetizar em um único nome figuras distintas que compartilham uma característica essencial e que dão origem a uma nova. Para este procedimento poderíamos talvez emprestar da mitologia grega o nome da Quimera, monstro mitológico que segundo a descrição homérica na *Ilíada* misturava em um único corpo as partes distintas de outros três (leão, cabra e cobra). Literariamente trata-se de uma estratégia última: o monstro mais terrível é nada mais do que a soma de outros. De elementos distintos, embora semelhantes, surge um novo, nem gato, nem carneiro, que é em

²⁷ “When the truth is found to be lies, / and all the hope within you dies. Then what?”, no original. Citado de: SLICK, Darby. "Somebody to Love). New York City: RCA Victor, 1967. Vinyl record (7") 45 RPM.

si a novidade e por isto não se encaixa no mundo para o qual não foi desenhado. O meio-homem, meio-inseto, Gregor Samsa, é um exemplo de quimerismo, de homem-animal que, ao expressar características dos dois, ilumina nossa percepção de ambos. Assim também são todos os animais ‘humanizados’ de Kafka e também as criaturas fantásticas. Assim são as mulheres como a Leni de *O processo*, que tem uma membrana entre os dedos, assim são os pais, quiméricos de parentes, reis, feiticeiros, patrões e deuses, assim são os próprios protagonistas – híbridos de herói e vilão, de personagem ficcional e ficcionalização do autor, de clássico e moderno. O elemento quimérico tem também, como efeito negativo, a indecisão, a impossibilidade de ser classificado com termos clássicos. O máximo que se pode dizer de Gregor Samsa é que ele é um homem transformado em inseto. Mas o que será esta mistura, esta quimera? Isto o texto recusa-se a dizer.

Não há procedimento mais suspeito ao tratar com obras tão refratárias quanto as de Kafka e Beckett do que procurar nelas uma mensagem ou uma pedagogia. O pouco que se pode fazer parece ser indicar as diferenças, as ausências e tentar extrair, a partir daí, uma concepção histórica sobre o mundo e o estado das coisas. O Cristianismo conhece a expressão das “boas-novas”, do Evangelho, a escritura em quatro livros da vida de Cristo, de sua doutrina e de sua promessa messiânica de retorno. A indicação pedagógica nas obras acima referidas talvez possa ser entendida como a versão negativa das boas-novas: a boa notícia de que Godot, a mensagem e o Messias não vêm mesmo (ou de que ele virá apenas no dia posterior à sua chegada²⁸). Boa notícia porque “Uma mensagem imperial” é narrada no tempo presente. A narrativa se inicia com o nome do imperador e é interrompida por um breve “assim consta”, “so heißt es” no original, no tempo presente. Após a interrupção, a narração prossegue no tempo passado até que o mensageiro finalmente se coloca a caminho. A descrição de sua luta se dá no tempo presente, “estendendo ora um ora outro braço ele abre caminho na multidão”. A partir da descrição triste de sua impossibilidade, a narrativa segue para o subjuntivo, primeiro esperançosamente, sobre a chegada possível do mensageiro, e depois cinicamente, ao ressaltar o caráter impossível da missão (“nunca irá

²⁸ “O Messias chegará apenas quando ele não for mais necessário, ele chegará apenas no dia posterior a sua chegada, ele não chegará no último dia, mas no último dos últimos” (nossa tradução). Original: “Der Messias wird erst kommen, wenn er nicht mehr nötig sein wird, er wird erst einen Tag nach seiner Ankunft kommen, er wird nicht am letzten Tag kommen, sondern am allerletzten” (KAFKA, 1983, p. 67).

ultrapassá-los; e se o conseguisse nada estaria ganho”). A última frase da narrativa surpreende ao lembrar de que se trata justamente de uma narrativa que conta com narrador e ouvinte/leitor. O primeiro “assim consta” denuncia o desenrolar presente do ato de narrar ao ouvinte/leitor.

A crítica já mostrou como Kafka se utiliza costumeiramente dos tempos verbais do alemão de maneira a tentar trazer a narrativa, iniciada no passado, ao presente da leitura/do leitor (COHN, 1968). Como se cada história fosse, na verdade, uma pré-história de um desenrolar que se dá no momento imediatamente posterior ao fim da leitura. Um curto-circuito, portanto, que permite à literatura lançar-se no mundo da vida dita real. Em uma carta de 1904, o jovem Kafka escreveu ao seu amigo Oskar Pollak o seguinte sobre os livros: “Eu acredito que só se deveria ler ainda livros que mordem e aferroam. (...) Quando o livro que lemos não nos acorda com um soco no crânio, por que então lemos o livro? Um livro precisa ser como um machado para o mar congelado dentro de nós” (KAFKA, 1958, p. 27, nossa tradução). A literatura tem para o autor uma função mais ampla do que a mera fruição estética. Embora não se possa dizer que a literatura de Kafka é panfletária ou ideológica, é fundamental compreendê-la dentro de um movimento pessoal de insurreição²⁹. Ela não prescreve o momento posterior ao rompimento do gelo, mas coloca seu texto a favor do movimento do machado – esta ferramenta que mistura a foice e o martelo.

Enquanto aguarda a mensagem, o pobre “você” escuta a narrativa. Ao fim não é absurdo imaginar que, sabendo que a mensagem nunca chegará, ele abandone sua espera. A narração é o processo de transformação da origem ausente, a mensagem imperial, em origem negativa. O desconhecimento da mensagem e o conhecimento de sua não chegada criam um vazio de múltiplas possibilidades para o “você”. Nenhuma delas é traçada, pré-determinada, o espaço criado é de *pura potência*, pois é apenas negação, ou relativização, de todo o anterior. O passado não desaparece, como no surgimento da mercadoria capitalista, mas é desarmado de sua autoridade. Não se trata de um momento jubiloso, de criação, mas de alívio, uma pausa na paralisação melancólica que apenas lamenta ou aguarda o perdido. A narração do nunca chegar da mensagem é por si só a nova mensagem:

²⁹ Na linha vermelha apresentada em *Kafka: sonhador insubmisso*, de Michael Löwy (2005).

a de que a espera passiva pode terminar, que o você pode abandonar a janela, a casa e dirigir-se ele mesmo para o centro do mundo, para a cidade. Como ouvinte ele pode, depois da narração, converter-se também em narrador, em mensageiro ou no que mais quiser.

Este efeito do texto pode ser chamado de centrífugo, porque aponta para fora, sem efetivamente chegar lá. (Vale lembrar o fim trágico tanto de Josef K. quanto de K.). Centrífugo porque os enredos de Kafka são ultradinâmicos, sem, no entanto, desenvolverem-se para além da problemática inicial. Apontam para fora, mas sem desvencilharem-se do eixo central. Muitas vezes a dialética foi descrita como uma hélice, uma espiral que avançaria verticalmente através do movimento de negação. No caso de Kafka, trata-se de uma hélice presa que paira, sem conseguir avançar em sua subida ou descida como no aforismo das correntes citado anteriormente. Slavoj Žižek descreveu este movimento ao tratar do personagem kafkiano Odradek:

A Lei que de alguma maneira insiste, sem existir propriamente, fazendo-nos culpados sem saber qual é a nossa culpa; a ferida que não se curará e que não nos deixa morrer; burocracia no seu aspecto mais “irracional”; e, último, mas não menos importante, “objetos parciais” como Odradek. Todos eles mostram um tipo de zombaria hegeliana do pesadelo, uma “infinidade ruim” – não há superação [*Aufhebung*], nenhuma resolução propriamente, a coisa apenas se arrasta... Nós nunca alcançamos a Lei, a carta do Imperador nunca chega a sua destinação, a ferida nunca fecha (ou me mata) (2006, p.115, nossa tradução)³⁰.

Esta infinidade ruim que Kafka constrói é um dos elementos mais importantes de sua narrativa e um dos maiores responsáveis pela má-identificação, um tipo de reconhecimento de que algo do mundo maluco de Kafka é, na verdade, bastante realista e contemporâneo, dos leitores com seus mundos. No mundo fragmentado da Modernidade, em que o sujeito está cindido não apenas com ele mesmo, mas com qualquer sentimento de infinidade, Kafka como que reinsere este elemento arcaico no cotidiano através dos mecanismos mais modernos, como a burocracia. Kafka insere nas brechas destas monumentais construções humanas imanentes, o elemento “transcendente”. O deus converte-se subitamente em padrão, e vice-versa. Está ligação que poderia parecer absurda

³⁰ Ainda sobre a relação de Kafka com o idealismo alemão, Erich Heller escreve que “se é uma crença final de Hegel que no Absoluto verdade e existência são um, para Kafka é precisamente através do Absoluto que eles estão divididos para sempre. Verdade e existência são mutuamente exclusivas” (1986, p. 141, nossa tradução).

acaba se mostrando realista e ajuda a explicitar a falsidade tanto na imanência sem metafísica, quanto na transcendência vulgar do mundo da mercadoria. É possível que um erro de cálculo leve um físico subitamente a supor realidades, mundos, temporalidades e planos, na verdade, inexistentes. Este trabalho involuntariamente poético é como o de Kafka, que faz o mesmo, mas voluntariamente. Se a infinitude realmente existe ou não, ou se é apenas uma limitação da compreensão humana, não importa. O que importa é que este elemento constitui a mentalidade humana e que, em um mundo no qual a religião perdeu seus poderes significantes, Kafka percebe seus ecos (mesmo que falsos) no mais material, na construção mais humana. Trata-se de uma infinitude, mas como explicitado por Žižek, uma má infinitude que não é plena, mas que é congelada. É um vislumbre do infinito que paralisa o tempo, da mesma maneira que Josué paralisou o Sol e a Lua, através do poder de Deus. Em Kafka, evidentemente, esta paralisação não é uma benção, mas uma maldição. O inverno é permanente na aldeia de Westwest. O enredo inteiro do romance *O castelo*, por exemplo, não passa de poucos dias em que muito acontece, mas também em que as condições iniciais permanecem, como a indeterminação sobre o direito de permanência de K. na aldeia. O mesmo se dá em *O processo* e em *A metamorfose*. A estrutura geral dos enredos de Kafka poderia ser reduzida ao seguinte esquema: uma constatação inicial, seguida de uma hipótese de explicação, rapidamente abandonada ou relativizada, e uma desorientação causada pela ausência de uma causa original, a tentativa de esclarecimento a partir de pontos de vista diversos (o constante mover-se dos protagonistas nos cenários labirínticos), sem nunca ter, no entanto, sucesso. O enredo ronda este ponto inicial, esta causa original ausente, como um fantasma assombra o local onde morreu, notivagando sem pausa, mas impossibilitado de abandoná-lo. Esta falta de progresso no enredo, a dificuldade de, tendo saído, chegar, este perder-se no meio, é evidente na narrativa que agora analisamos: sem a chegada da mensagem, a narrativa permanece como que incompleta.

A incompletude é reconhecidamente uma das características mais notáveis da obra Kafka, não apenas pelo fato de seus três romances terem permanecido inacabados ou de grande parte de sua obra ter sido publicada postumamente. A própria constituição do texto kafkiano luta contra o acabamento. Talvez isto se deva ao medo da palavra de ser falseada, como dissemos anteriormente. De qualquer maneira, é evidente que este

inacabamento não implica em uma desvalorização estética da obra. Pelo contrário, este inacabamento é muitas vezes o elemento organizador do texto mais característico. É comum que a história em algum ponto dado pare de fluir: um erro de interpretação, um pequeno distúrbio, um mal entendido bastam para que venha à tona um mundo até então escondido e que se inicie um processo, às vezes do protagonista contra este mundo, às vezes do mundo contra este protagonista. A crítica mostrou reiteradamente³¹ como na obra de Kafka o presente narrativo parece paralisado. Dorrit Cohn mostrou como Kafka, especialmente em suas histórias curtas, utiliza os tempos verbais disponíveis em alemão a fim de inserir a ideia de um presente perpétuo. Segundo ela, “Kafka é sugado para dramas interminados, que são essencialmente atemporais e inconclusivos. (...) As mutações são invariavelmente do passado para o presente e, (...) uma vez que a mudança para o presente foi feita, este novo tempo é mantido até o fim” (COHN 1968: p. 144, nossa tradução). A eternização do presente e a impossibilidade de concluir, se comprovam, por exemplo, na novela Na colônia penal, para a qual Kafka escreveu pelo menos três finais alternativos, sem nunca ter ficado satisfeito com nenhum deles.

A recorrência da morte dos protagonistas poderia contradizer esta força de incompletude. Em *A metamorfose*, a morte de Gregor soluciona uma situação que, sem se modificar, caminhava para um impasse brutal, de vida ou morte. A morte do protagonista traz um alívio quase sombrio no fim da novela. De maneira semelhante, em *O processo* o único salto qualitativo do impasse inicial acontece na morte de Josef K. A morte poderia ser entendida como um tipo de solução negativa para a paralisação da vida: se não o momento de significação final de tudo o que aconteceu, ao menos um descanso desta tensão perpétua. Resta, no entanto, perguntar: a morte marca mesmo um fim no texto kafkiano?³² Ou as instituições e forças que paralisavam a vida e o enredo continuam agindo? Analisando o fim de algumas narrativas tem-se a impressão de que os processos, embora arbitrariamente encerrados para os protagonistas, continuam a correr nos subterrâneos das instituições, para

³¹ A ideia de tempo paralisado na obra de Kafka perpassa de maneiras distintas ensaístas como Walter Benjamin, Theodor Adorno, André Breton, Albert Camus, Günther Anders, Dorrit Cohn, Beda Allemann, entre outros.

³² Como se sabe, Kafka não terminou de organizar *O processo*. A tarefa coube a Max Brod, que colocou o capítulo da morte de Josef K. como último. Não existe, portanto, certeza quanto ao fim do livro corresponder com a morte do protagonista.

além, mesmo, da história e do texto. No fim de *A metamorfose*, é a vez da irmã de Gregor servir aos interesses da família através do casamento. Seu “florescer” de criança à moça é também uma metamorfose. Já que o motivo da transformação é desconhecido, nada impede que a maldição que recaiu sobre Gregor recaia também sobre outros. A extrema normalidade e banalidade do modo de vida dos Samsa, a dependência do bom filho e do bom trabalhador, ajuda a estender esta ameaça a toda a sociedade burguesa. Em *O processo*, Josef K., o leitor e a instituição penal alcançam um descanso apenas aparentemente, pois é como se a vergonha fosse sobreviver a eles. A sobrevivência toma em Kafka cores sombrias. Na história do caçador Graco, que deseja o descanso final, mas não consegue morrer, a força paralisadora da incompletude impede a vida, mas obriga também a sobrevivência em um mundo intermediário.

- O senhor está morto?

- Sim – disse o caçador. – Como o senhor vê, estou morto. Há muitos anos, devem ser descomunalmente muitos anos, caí na floresta Negra – ela fica na Alemanha – de um penhasco quando perseguia uma camurça. Desde então estou morto.

- Mas o senhor também vive – disse o prefeito.

- Num certo sentido, sim – disse o caçador. –Num certo sentido estou vivo também. Meu barco fúnebre errou o caminho, uma volta equivocada do leme, um instante de desatenção do piloto, um desvio, através da minha pátria maravilhosa, não sei o que foi, só sei que permaneci na Terra e que meu barco, desde então, navega por águas terrenas. Assim é que eu, que queria viver só nas montanhas, viajo, depois de minha morte, por todos os países da Terra (KAFKA, 2002, p. 69-70)³³.

As raízes da incompletude descem até o próprio rio da morte. Theodor Adorno comenta a situação do caçador Graco: “‘Quero morrer’, mas isso lhe é negado. O efêmero, ao ser perpetuado, é atingido por uma maldição” (ADORNO, 1998, p. 248). Em *O castelo*, por fim, o corpo fantástico da literatura moderna tem um membro amputado: o romance termina no meio de uma frase, em uma cena que não dá indícios sobre a conclusão da

³³ “Sind Sie tot?“. “Ja“, sagte der Jäger, “wie Sie sehen. – Vor vielen Jahren, es müssen aber ungemein viel Jahre sein, stürzte ich im Schwarzwald – das ist in Deutschland – von einem Felsen, als ich eine Gemse verfolgte. Seitdem bin ich tot“. “Aber Sie leben doch auch“, sagte der Bürgermeister. “Gewissermaßen“, sagte der Jäger, “gewissermaßen lebe ich auch. Mein Todeskahn verfehlte die Fahrt, eine falsche Drehung des Steuers, ein Augenblick der Unaufmerksamkeit des Führers, eine Ablenkung durch meine wunderschöne Heimat, ich weiß nicht, was es war, nur das weiß ich, daß ich auf der Erde blieb und daß mein Kahn seither die irdischen Gewässer befährt. So reise ich, der nur in seinen Bergen leben wollte, nach meinem Tode durch alle Länder der Erde“ (KAFKA, 2004, p. 268-269).

história. Os pontos de referência, a origem e o fim, são apagados, o romance é só o meio, infinito de significados, mas incompleto (a narrativa “Der Bau”, “A construção”, é exemplar, já em seu título, de um processo que não termina). Ainda segundo Adorno, “o caráter fragmentário dos três grandes romances, aos quais, aliás, dificilmente pode ser aplicado este conceito, é condicionado por sua forma interior. Eles não se deixam levar ao fim, entendido como totalidade de uma experiência temporal circular” (Ibidem, p. 263).

Günther Anders desenvolveu já em 1951 a idéia de que imperava no cenário típico kafkiano uma “paralisação do tempo”. Segundo ele, “aonde o homem chega já de antemão condenado e é impelido de uma repetição a outra, não se pode esperar nem um crescendo progressivo para um clímax, nem uma evolução catastrófica” (ANDERS, 1993, p. 73). A questão importante não parece ser, no entanto, tanto a condenação, quanto sua inexplicabilidade. Trata-se de um problema de memória, portanto, de uma explicação, de uma história, de uma mensagem, como na narrativa que analisamos, que não chegou e que gera um tipo específico de estranhamento (trataremos da questão do esquecimento mais adiante). Não se trata nem de um conflito direto, em que potências rivais se agridem, nem apenas de um erro de interpretação que denunciaria um falso julgamento ou uma decisão injusta. O conflito do enredo não é entre os personagens descritos, mas entre concepções de mundo e de temporalidades em choque. Na maior parte das narrativas de Kafka, principalmente nas mais longas, seria possível caracterizar uma fissura entre o personagem protagonista e o mundo, ao qual chamaremos instituição, do qual ele não compreende o funcionamento e se mantém afastado, embora tente o tempo inteiro se aproximar. Este conflito é o conflito típico do estrangeiro. Não dele com os habitantes locais, mas de sua compreensão do mundo e da história com aquelas do lugar em se chega. Não tanto um choque pessoal, quanto um choque hermenêutico. Ele não é tão grande a ponto de desmanchar o frágil enredo kafkiano na contradição e na inverossimilhança, mas é forte o bastante para manter a tensão da história entre os protagonistas e estas instituições.

É comum que nas primeiras frases já surja o falso conflito a ser compreendido por protagonista e leitor. Quanto mais se tenta compreendê-lo, mais confuso ele se torna. A *metamorfose* é exemplar deste procedimento. Sua primeira frase é talvez o início de livro mais célebre da literatura moderna: “Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen

Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt”. O que é desde o princípio oferecido ao leitor é a aparição quase na forma de um trauma, em oposição a um surgimento lento e compreensível, de uma constatação absurda e impossível de se compreender causalmente. Analisando a peripécia na literatura, e sua relação com a concepção temporal humana, Frank Kermode afirma que “ela depende de nossa confiança em um fim; ela é uma desconfirmação seguida por uma consonância” (1967, p. 18, nossa tradução). O interessante para nosso estudo e para compreender a literatura a partir da Modernidade é que

em um caso extremo, você encontrará alguns romances, provavelmente contemporâneos a você, nos quais o rompimento com um paradigma básico, a peripécia no sentido que eu estou agora dando, parece começar com a primeira sentença. As expectativas esquemáticas do leitor são desencorajadas imediatamente (Ibidem, p. 19, nossa tradução).

Este desencorajamento perturba o modo de ler do leitor, que espera, em um modelo tradicional de leitura, primeiro um “paradigma básico” e em seguida o conflito causado por seu “rompimento”. Em *A metamorfose* de Kafka, e na maior parte de sua escrita, a constatação inicial é impossível de compreender porque o “paradigma básico”, a causa original do insólito, neste caso o motivo da transformação, está ausente, é impossível de se conhecer. A novela toda se desenrola quase como consequência desta causalidade danificada, do desconhecimento do motivo original. Ao mesmo tempo, a construção do texto desta maneira por si só já reestrutura as expectativas tradicionais de leitura do leitor, criando, inclusive, um tipo novo e específico de “tensão” de leitura. No originar-se do texto kafkiano, o leitor é obrigado, pela sua construção mesma, a abandonar as expectativas de certa forma determinantes de todo original.

Se num gênero antepassado desta novela, como a fábula, a transformação vinha sempre bem explicada – como num feitiço de bruxa ou castigo dos deuses –, em Kafka sua causa primeira é desconhecida. O movimento entre o estado animal e o humano, a metamorfose ou o antropozoomorfismo são temas conhecidos deste a Antiguidade. Os companheiros de Ulisses são transformados, no entanto, como um tipo de punição à sua incivilidade, ao seu agir fora dos costumes, como animais. As bruxas típicas dos contos de

fadas medievais alertam para os perigos fora do mundo conhecido. Os xamãs que invocam forças e características animais conhecem os mistérios por trás das invocações e o fazem para beneficiarem-se de seus poderes. O acontecimento como se dá em *A metamorfose*, no entanto, é súbito, sem um julgamento moral que justifique a punição. É, neste sentido, uma inovação técnica e estética em seu grau de terror justamente devido a uma ocultação ou cisão com a origem primeira do acontecimento. Não apenas as leis que julgam os acusados são desconhecidas, como também o próprio acusado e o crime, como é o caso em *O castelo*. Desconhecendo o espaço da lei e aquele a quem julgar, o leitor segue tendo de formar um julgamento completamente desorientado, observando impassível a inércia dos movimentos causados por este choque de origem ausente.

Uma dos modelos originais possíveis desta temporalidade é o mito do pecado original, sobre o qual Kafka refletiu profundamente, tanto nos aforismos, quanto nos seus diários e conversas. Na narrativa bíblica do Gênesis, o pecado original é a desobediência de Adão e Eva à lei estipulada por Deus, segundo a qual eles não deveriam comer da Árvore do Conhecimento. A desobediência levou a algumas punições, entre elas, a expulsão do espaço paradisíaco livre de fome, morte e dor, que era o Jardim do Éden. Em português, o pecado original assim se chama porque é o pecado que dá origem ao estado atual da humanidade, o estado pós-queda. O termo em alemão, no entanto, guarda um significado importante para tratar da temporalidade em Kafka. Na língua do autor, pecado original se chama *Erbsünde*, ou seja, na tradução literal, pecado que se herda ou pecado hereditário. Existe neste termo a idéia precisa de que o pecado cometido por Adão e Eva é passado de geração em geração, perpassando assim toda a humanidade. A pena dada àqueles que pecaram se desloca pelo tempo e toca a todos. Sua especificidade em relação a outras punições é a de se dever a um crime cometido alhures, em outro tempo, por outras pessoas, mas mesmo assim lançar-se até o presente e ser efetivo nele. Um evento no passado imemorial, portanto, que deixa o presente sempre à espera de uma redenção, expiação, para aquela culpa primeira. A reação do sujeito moderno, afastado pelo esquecimento do

ocorrido, é de incompreensão e um sentimento de injustiça ante a pena que precederia à culpa (de maneira semelhante à revolta de outro personagem bíblico, Jó)³⁴.

Sob este ponto de vista, a maior parte das histórias “de julgamento” de Kafka se tornaria mais compreensível. O filho que é condenado à morte sem culpa evidente, os soldados da Colônia Penal que são declarados culpados no momento da acusação, mesmo Gregor Samsa em sua transformação inexplicável. O julgamento se torna supérfluo, pois a culpa é imanente a todos os “herdeiros”. Em sua análise dos textos de Kafka, Willy Haas aprofunda a relação da culpa e sua relação com a tradição judaica. Segundo ele,

nós sabemos que para os antigos hebreus também sempre aconteceu que em cada uma das inúmeras e terríveis catástrofes históricas que se abatiam sobre os antigos reinos judaicos, sempre o primeiro a fazer e o mais importante era: encontrar o sentido destas catástrofes como punição divina, interpretar o tipo da culpa a partir do tipo da punição, interpretar a agonia, decifrar até certo ponto as feridas sangrentas abertas por Jeová e retirá-las do mundo através da expiação (1930, p.188-189, nossa tradução)³⁵.

Não é desta maneira submissa, no entanto, que a culpa e a punição se apresentam aos leitores de Kafka. Embora do ponto de vista da instituição – família, Tribunal, Castelo, Colônia Penal, etc. – a culpa seja evidente, ela não o é do ponto de vista do acusado. A recusa da culpa, aliás, é o conflito principal de *O processo*, por exemplo. Em cada nova narrativa, Kafka encena um motivo arbitrário diverso, alguns mais claros do que outros (basta lembrar da narrativa curta “A batida no portão da propriedade”). As autoridades, o pai, o tribunal, têm, quase como função ontológica, de lembrar os personagens de sua suposta culpa. Em *A metamorfose*, o contexto bíblico é fortemente evocado quando o pai de Gregor o expulsa de volta ao quarto lançando maçãs que batem e ficam incrustadas em sua carapaça. *Na colônia penal*, a culpa escrita na pele é um esforço extremo em fazer o sujeito - sem memória alguma - lembrar-se de sua culpa.

³⁴ Isabel Cabrera em “Kafka a través de Job, Job a través de Kafka” analisa a obra de Kafka em relação à passagem de Jó, na Bíblia, do ponto de vista de uma injustiça cometida por Deus contra o homem.

³⁵ “Wir wissen, dass das bei den alten Hebräern auch wirklich immer geschehen ist, dass bei jeder der zahlreichen fürchterlichen historischen Katastrophen, die die alten jüdischen Reiche trafen, immer das Erste und Wichtigste war: den Sinn dieser Katastrophe als Strafe Gottes zu finden, die Art der Schuld aus Art der Strafe zu deuten, die Qual zu deuten, die blutigen Wunden, die Jehova geschlagen hatte, gewissermassen zu dechiffrieren und durch Sühne aus der Welt zu schaffen“.

Com isso não se diz que Kafka concebia o estado humano como culpado ou pecaminoso em função do ‘pecado original’, em uma crença dogmática religiosa, nem que acreditava realmente nesta culpa. Trata-se mais de uma configuração mítica (profundamente amparada na cultura e religião judaicas, mas também na burocracia estatal da Boêmia) que empresta um modelo temporal para suas histórias. Seus protagonistas utilizam de todos os truques possíveis em busca da reversão desta situação. Não há esperança de que conseguirão, a culpa é representada em Kafka como imanente ao próprio cosmos, como um estado: “Não é apenas por termos comido da Árvore do Conhecimento que estamos em pecado, mas também porque ainda não comemos da Árvore da Vida. Pecaminoso é o estado em que nos encontramos, independente de culpa” (1992, p. 131, nossa tradução)³⁶. Cada ação em busca da expiação é tomada posteriormente como aprofundamento da culpa (aqui há ecos de Søren Kierkegaard, que Kafka leu em Zürau durante a escrita dos “Aforismos”, para quem o questionamento da inocência já é prova última de sua perda)³⁷. Benjamin relembra em seu ensaio a concepção kafkiana de pecado inicial: “O pecado original, o velho delito cometido pelo homem, consiste na sua queixa incessante de que ele é vítima de uma injustiça, de que foi contra ele que o pecado original foi cometido” (1985a, p. 140)³⁸. Mas completa: em nenhum lugar se encontra que a queixa é equivocada. Trata-se, de certa maneira, da representação incessante da também incessante injustiça mítica. Michael Löwy explorou o aspecto irreduzível dos protagonistas de Kafka em seu estudo já citado. A culpa, tomada como adversário a ser compreendido e combatido, é menos justa do que factual. Esta constatação é que compõe o próprio sistema temporal kafkiano, uma culpa, um conflito não *ab ovo*, mas *in media res* e *a priori*. *In media res* porque ela vem de um passado desconhecido no início da leitura, como o rapto de Helena. *A priori* porque ela não será demonstrada, descrita, explicada, como na épica tradicional, mas seguirá apenas como pressuposto estrutural.

³⁶“Wir sind nicht nur deshalb sündig, weil wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben, sondern auch deshalb, weil wir vom Baum des Lebens noch nicht gegessen haben. Sündig ist der Stand, in dem wir uns befinden, unabhängig von Schuld”.

³⁷ Cf o primeiro capítulo de KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de angústia*.

³⁸ “Die Erbsünde, das alte Unrecht, das der Mensch begangen hat, besteht in dem Vorwurf, den der Mensch macht und von dem er nicht abläßt, daß ihm ein Unrecht geschehen ist, daß an ihm die Erbsünde begangen wurde“ (1981, p. 12).

Em 1962, Beda Allemann dedicou um instigante artigo às noções de tempo e história na narrativa kafkiana. Seguindo a pista dos Aforismos de Zürau, em que Kafka se debruça especificamente sobre o tema da culpa e do pecado, ele descreve o modelo temporal kafkiano a partir da noção de pecado original: “Ele [Kafka] distingue entre os meros ‘feitos’ do ser humano e os reais ‘acontecimentos’. O único acontecimento verdadeiro da história da humanidade é a Queda do Homem e, através dela, foi fundada a mortalidade humana. Desde então nada mais “aconteceu” de fato” (ALLEMANN, 1998, p. 19, nossa tradução)³⁹. Seria possível dizer então que o pecado original é o ponto original da estética kafkiana? Que aquele modelo que chamamos de historicista no primeiro capítulo deste trabalho poderia ser aplicado a Kafka? Sim, na medida em que Kafka se reapropria, como já tentamos demonstrar, dos temas e gêneros da tradição, incluso aí o tema do pecado original. Não, porque sua abordagem deste ponto original não é a da construção causal, mas justamente a da recusa a uma construção histórica sobre quaisquer bases originais, mesmo que tão profundas quanto à mítica. Allemann continua:

Conceitos temporais como “Começo” e “Fim” perdem em Kafka sua univocidade porque eles coincidem em um momento sempiterno. A discussão não pode mais se dar em termos de um curso da história como uma sequência ordenada de fatos e ações. Não precisamos então nos surpreender pelo fato de o mundo poético de Kafka parecer à primeira vista estranhamente a-histórico (1998, p. 20, nossa tradução)⁴⁰.

Kafka se apropria, portanto, de um modelo específico de temporalidade (o modelo mítico do pecado original) que lhe permite embaralhar causas e efeitos, superando assim, o modelo historicista. Não se trata de uma linha histórico-temporal construída sobre as bases de um original ausente, incompreensível, como é o pecado original, mas a negação da própria temporalidade a partir deste ponto original. A concepção de que nada, nem mesmo o tempo, aconteceu ainda está sintetizada em um dos aforismos mais fortes da série

³⁹ “Er unterscheidet zwischen den bloßen „Taten“ des Menschen und dem eigentlichen „Geschehen“. Das einzige wirkliche Geschehnis in der Menschheitsgeschichte aber ist der Sündenfall, und durch ihn wird die Sterblichkeit des Menschen begründet. Seither ist tatsächlich nichts mehr „geschehen“.

⁴⁰ “Zeitbegriffe wie „Anfang“ und „Ende“ verlieren bei Kafka ihre Eindeutigkeit, weil sie im immerwährende Augenblick zusammenfallen. Von einem Geschichtsgang im Sinn einer geordneten Folge von Fakten und Handlungen kann nicht mehr Rede sein. Es braucht uns denn auch nicht zu verwundern, daß die dichterische Welt Kafkas auf einen ersten Blick hin eigenartig geschichtslos erscheint“.

de Zürau: “O momento decisivo do desenvolvimento humano é sempiterno. Daí estarem com a razão os movimentos espirituais revolucionários quando declaram nulo todo o antes, já que nada aconteceu ainda”⁴¹ (KAFKA, Afor. 6).

Em seu importante ensaio de 1934⁴², Walter Benjamin tratou especificamente sobre esta estranha relação entre passado e presente. Para ele, em Kafka o presente não é derivado do passado, mas há uma intersecção entre ambos. Comentando o conto *O Veredicto*, ele afirma: “O pai, que lança fora o fardo das cobertas, lança com elas um fardo do mundo. Ele precisa pôr em movimento eras do mundo [Weltalter] para fazer viver a antiqüíssima relação entre pai e filho viva e torná-la cheia de consequências” (1985, p. 11, nossa tradução)⁴³. Este é o surgimento do pré-mundo (*Vorwelt*) ou mundo primitivo (como traduziu Sergio Paulo Rouanet) no presente. Ao utilizar o termo antiqüíssimo, que traduzimos aproximadamente do termo *uralte*, Benjamin evidencia o fato de que esta relação não é apenas específica do presente, mas que ela, em certo sentido, perpassa toda a história. Trata-se de uma condição esquecida do mundo anterior, primitivo, que ainda age no presente (como o próprio pecado original). O modelo benjaminiano, embora fortemente amparado na tradição cabalística⁴⁴, tem também uma base material forte: a Psicanálise. O mundo primitivo surge em seu ensaio descrito quase como um inconsciente reprimido da história. Não há apenas a violência repetitiva do mito, mas também a existência de uma sexualidade quase amorfa. Theodor Adorno, em ensaio que retoma e critica algumas idéias do ensaio de Benjamin, também fala da proximidade da obra de Kafka com a Psicanálise, segundo ele (1998, p. 246): “a personalidade se transforma de entidade substancial em mero princípio organizatório de impulsos somáticos”. O caráter burguês do personagem como que desaparece no presente com o aparecimento do mundo primitivo que é, paradoxalmente, presente. O fato de este mundo estar esquecido não o torna ineficaz, pelo

⁴¹ “Der entscheidende Augenblick der menschlichen Entwicklung ist immerwährend. Darum sind die revolutionären geistigen Bewegungen, welche alles Frühere für nichtig erklären, im Recht, denn es ist noch nichts geschehen”.

⁴² O ensaio foi publicado em sua versão integral apenas postumamente em uma edição dos escritos de Benjamin, em 1955.

⁴³ “Der Vater, der die Last des Deckbetts abwirft, wirft eine Weltlast mit ihr ab. Weltalter muß er in Bewegung setzten, um das uralte Vater-Sohn-Verhältnis lebendig, folgenreich zu machen”.

⁴⁴ Gershom Scholem, amigo próximo de Walter Benjamin, no seu livro *A cabala e seu simbolismo* (1910) descreve aprofundadamente a história das diversas eras de criação do universo, de acordo com o cabalismo.

contrário, é seu esquecimento que permite que esse mundo aja mais livremente. “Pois assim como K. na aldeia do castelo, assim vive o homem de hoje em seu corpo: ele lhe escapa, lhe é hostil” (1985, p. 24, nossa tradução)⁴⁵. O corpo humano alienado na Modernidade é como o presente paralisado, em que agem esporadicamente forças primitivas. Não é por acaso que, em *O processo*, quando Josef K. se adianta para ler os livros da lei, ele não encontra mais do que pornografia.

De acordo com nossa leitura de Benjamin, portanto, a origem em Kafka não é um ponto claro no passado, de onde flui uma série ordenada de acontecimentos até o presente, nem tampouco é apenas desconhecida, sem relação com o presente. É a mistura do presente com este passado esquecido que forma uma intersecção de tempos, algo que poderíamos chamar também de temporalidade quimérica. É ela que é específica da literatura de Kafka e que é o pesadelo do historicismo. Discutiremos mais aprofundadamente em seguir, analisando *O castelo*, como esta mistura de tempos compõe personagens e instituições específicas desta poética. O mais velho pode aqui conviver, sem contradição, com o mais novo. A moderna burocracia que os senhores do castelo operam convive com sua aparência arcaica: “Rostos curiosamente cobertos quase por completo por toalhas, *como múmias*, que além do mais não permaneciam um instante quietos nos seus lugares, esses rostos acompanhavam todos os acontecimentos” (2000, p. 408, nosso grifo). Este tempo quimérico foi chamado por Benjamin também de “mundo intermediário”:

O esquecido – com este conhecimento nós nos colocamos diante de um novo limiar na obra de Kafka – nunca é apenas individual. Cada esquecido se mistura com o esquecido do pré-mundo [Vorwelt] e estabelece com ele inúmeras conexões incertas e mutantes que levam sempre a novas invenções [Ausgeburten]. O esquecimento é o recipiente de onde vem à luz o inesgotável mundo intermediário das histórias de Kafka (1985, p. 30, nossa tradução)⁴⁶.

⁴⁵ “Denn so wie K. im Dorf am Schloßberg lebt der heutige Mensch in seinem Körper; er entgleitet ihm, ist ihm feindlich”.

⁴⁶ “Das Vergessene – mit dieser Erkenntnis stehen wir vor einer weiteren Schwelle von Kafkas Werk – ist niemals ein nur individuelles. Jedes Vergessene mischt sich mit dem Vergessenen der Vorwelt, geht mit ihm zahllose, ungewisse, wechselnde Verbindungen zu immer wieder neuen Ausgeburten ein. Vergessenheit ist das Behältnis, aus dem die unerschöpfliche Zwischenwelt in Kafkas Geschichten ans Licht drängt”.

Para ele, a figura exemplar deste procedimento é Odradek, que seria “a forma que as coisas assumem no esquecimento. Elas são deformadas”⁴⁷ (1985, p. 31, nossa tradução). Talvez esteja aí uma possibilidade de compreensão do insólito nas narrativas de Kafka: a face do presente vista no espelho deformado do passado primitivo. Talvez daí também o peso insuportável que alguns personagens kafkianos têm de suportar: neste mundo intermediário, que Benjamin posiciona na história da narrativa entre o mito e o conto de fadas, não é apenas o peso do mundo que eles carregam, mas o do seu esquecimento. Como alguém que, sem notar, anda e vive como na terra, mas habita as profundezas do oceano. Como seria possível, então, que o tempo fluísse, que os protagonistas alcançassem seus objetivos, que as mensagens fossem entregues? A narrativa curta “Prometeu” é exemplar da força do esquecimento no presente. Nesta releitura de um dos mitos de fundação da humanidade, a história não termina com a libertação do titã por Hércules, mas seu fim se desdobra em distintas possibilidades inverificáveis. Ou ele teria se juntado por dor à rocha, desaparecendo, ou todos teriam se cansado ou todos, incluídos aí os deuses, teriam se esquecido. Até a força da narrativa mítica é corroída pelo esquecimento.

A leitura dos diários de Kafka apóia em muitos sentidos a concepção do tempo paralisado e as leituras de Benjamin sobre a intersecção dos tempos. Aparentemente, o crítico berlinense não teve acesso a estes diários quando escreveu o ensaio⁴⁸. É com surpresa, portanto, que se nota como as descrições pessoais de Kafka de seus estados físicos e psicológicos por vezes parecem ter sido transcritas em termos conceituais por Benjamin. A idéia do tempo presente paralisado pelo peso de um passado esquecido - não elaborado - surge com frequência nos diários, inclusive acompanhada de tentativas de compreensão pelo próprio autor. Na entrada de dois de Janeiro de 1912, por exemplo, Kafka explicita a impossibilidade de abandonar o presente de então. De um lado, pois, para ele o “presente era tão infeliz que eu acreditava nunca poder deixá-lo”⁴⁹ (1951, p. 212, nossa tradução), de outro, a impossibilidade de avançar, pois, já que o futuro nunca se mostrou promissor, e apenas as próprias incapacidades são visíveis, a perspectiva temporal toma a forma de

⁴⁷“(…) ist die Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen. Sie sind entstellt”.

⁴⁸ De acordo com Clayton Koelb (2008), os diários só foram publicados pela primeira vez em 1948 e 1949.

⁴⁹“(…) mir die Gegenwart so traurig war, glaubte ich sie nicht verlassen zu dürfen”.

“apenas um girar em falso da tristeza presente”⁵⁰ (Idem). Não há, no entanto, descanso nenhum neste presente. Ele continua girando, só que não para frente. A solução poderia surgir apenas a partir de um rompimento milagroso⁵¹, não de progresso pessoal. Esta sensação de um presente imóvel persegue o escritor por toda a vida. Em entrada posterior, de três de Maio de 1915, Kafka escreve: “O que me prende a um passado ou a um futuro. O presente é fantasmático, eu não me sento à mesa, mas flutuo em torno dela. Nada, nada”⁵² (1951, p. 464, nossa tradução). Eis aqui talvez a prefiguração de algumas figuras fantasmagóricas da obra de Kafka, como o Caçador Graco, a mulher da cabana em *O castelo* e a entidade da narrativa “Ser infeliz”. Sem uma perspectiva temporal que oriente a história, o presente parece tomar o caráter de precariedade, ao mesmo tempo prestes a ser destruído, e por outro lado, impossível de se dissipar. Até o primeiro instante da vida humana é envolvido nesta névoa. Em Outubro de 1916, Kafka escreve em seu diário: “É como se eu nunca tivesse definitivamente nascido, como se viesse de novo e de novo desta vida turva, neste quarto turvo, para o mundo”⁵³ (1951, p. 503, nossa tradução). A idéia presente nesta passagem é a da repetição insciente. O esquecimento, o eixo sobre o qual roda o pião doido do presente kafkiano, impede que se perceba a repetição. Paradoxalmente, tudo que é repetido constantemente, surge também sempre como novo. “Tudo o que ele faz lhe parece como algo extraordinariamente novo” (1951, p. 527, nossa tradução)⁵⁴. A novidade - que na percibibilidade com a qual é descrita se assemelha muito à mercadoria no sistema capitalista - torna a vida exaustiva porque qualquer ação é sempre iniciada do zero, “Que tudo é apenas um começo, mas nem mesmo um começo”⁵⁵ (1951, p.

⁵⁰ “(...) nur ein Fortspinnen der gegenwärtigen Trauer”.

⁵¹ Entrada de 18 de Outubro de 1921 dos *Diários*. “Es ist sehr gut denkbar, daß die Herrlichkeit des Lebens um jeden und immer in ihrer ganzen Fülle bereit liegt, aber verhängt, in der Tiefe, unsichtbar, sehr weit. Aber sie liegt dort, nicht feindselig, nicht widerwillig, nicht taub. Ruft man sie mit dem richtigen Wort, beim richtigen Namen, dann kommt sie. Das ist das Wesen der Zauberei, die nicht schafft, sondern ruft”. Nossa tradução: “É extremamente plausível pensar que a glória da vida está pronta em sua totalidade, para todos e para sempre, mas encoberta nas profundezas, invisível, muito longe. Mas ela está lá, não está hostil, nem resistente, nem surda. É só chamá-la com a palavra correta, com o nome correto e ela vem. Isto é a essência da feitiçaria, que não cria, mas invoca”.

⁵² “Was hält mich für eine Vergangenheit oder Zukunft. Die Gegenwart ist gespenstisch, ich sitze nicht am Tisch, sondern umflattere ihn. Nichts, nichts”.

⁵³ “Es ist als wäre ich nicht endgültig geboren, käme immer wieder aus diesem dumpfen Leben in dieser dumpfen Stube zur Welt”.

⁵⁴ “Alles was er tut, kommt ihm außerordentlich neu vor”.

⁵⁵ “(...) dass alles nur ein Anfang und nicht einmal ein Anfang ist”.

537, nossa tradução). Menos ainda que o zero. A força do esquecimento é tamanha - e tamanho o temor da vida - que alcança até o momento anterior à própria vida. Em uma entrada no diário quase sete anos posterior a esta, Kafka escreve: “A hesitação diante do nascer. Se existe uma perambulação das almas, então eu ainda não estou no nível mais profundo. Minha vida é a hesitação diante do nascer” (1951, p. 552, nossa tradução)⁵⁶. A vida é paralisada antes mesmo de começar, como se até o momento inicial fosse colocado em dúvida. Kafka leva a hesitação a um nível novo, a da hesitação em nascer - e com isto apresenta em sua literatura um conceito negativo, não apenas de religião, mas da própria origem.

Desde o *Édipo Rei*, a origem ausente é o conflito mais canônico da literatura. O *reconhecimento*, “a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita” (ARISTÓTELES, 2005, p. 30), o ressurgimento da origem, o restabelecimento da memória, o perdão do pecado (como se deu na concepção temporal mitológica cristã), enfim, o surgimento da verdade passada que se encontrava escondida (e que em seu ressurgir pode ser aniquiladora, como no próprio caso de Édipo) é a solução clássica. Na Modernidade, com o espaço crescente e intransponível (lembremos-nos do modelo lógico do Paradoxo de Zeno) entre o passado e o presente, principalmente para a frágil canoa da memória moderna, ele não é mais possível. O que antes se solucionava na identidade, no reconhecimento e no restabelecimento dos originais (do *kósmos* grego), na Modernidade permanece na perplexidade da *diferença*.

Esta permanência é o tempo paralisado, a diferença, este nome negativo, a própria origem que se nega, negativa. O adjetivo “negativa” tem de ser entendido de maneira ativa. Não a origem que foi negada – como em um desmascaramento ou, para usar outro termo da estética aristotélica, como na peripécia -, mas a que nega. O que ela nega, no entanto? Sendo ela origem, só o que ela pode negar é a si mesma e, com isto, reordenar os elementos da história que a tomam como referência por excelência. A origem negativa nega a origem, a referência última do texto que permitiria a identificação, e isto se dá durante o desenrolar do texto, durante a própria escrita, poderíamos dizer, negando o que acabou de

⁵⁶ “Das Zögern vor der Geburt. Gibt es eine Seelenwanderung, dann bin ich noch nicht auf der untersten Stufe. Mein Leben ist das Zögern vor der Geburt”.

ser escrito e paralisando a assimilação, o reconhecimento, a identidade do texto consigo mesmo. Esta negação não é total, não aniquila o texto na contradição, mas é uma negação determinada. O próprio texto kafkiano debruça-se sobre si mesmo e se move negando aspectos dos elementos na medida em os apresenta. Este processo torna qualquer originação a partir do texto impossível, estéril (ao mesmo tempo em que com isto gera seu oposto, a *pura potência*, como já dissemos), torna a origem, o texto, negativa. Há uma *Pequena Fábula* de Kafka em que se sintetiza a pura potência criada a partir da força da negação (que neste caso, em um dos raros casos, é a morte):

“Ah”, disse o rato, “o mundo fica cada dia mais estreito. Antes ele era tão amplo que eu tinha medo, eu continuei correndo e fui feliz, pois vi na distância finalmente muros à direita e à esquerda, mas estes muros compridos correm tão rapidamente um para o outro, que eu já estou no último quarto e lá no canto está a armadilha, para a qual eu corro”. – “Você só precisa mudar a direção da corrida”, disse o gato e o devorou (2004b, nossa tradução)⁵⁷.

Há esperança ao fim desta leitura? Poder-se-ia dizer que sim, esperança infinita, para parafrasear Kafka, só que não para o rato. Para o leitor, enriquecido com o conselho⁵⁸ do gato, sim. Qual é o significado profundo deste conselho, no entanto, este “mudar a direção da corrida”? Ou será que seu significado nos será esclarecido apenas quando nós mesmos estivermos na posição de ratos, já inexoravelmente perdidos? Esta pergunta ressoa para além do texto e, neste sentido, o mantém incompleto, mantém seu tempo paralisado. Este tempo paralisado é o enredo tornado quase que estéril e sua encarnação atmosférica é o inverno. A força milenar de germinação da semente original perde seus poderes no deserto de gelo. A imagem do congelamento só torna-se adequada, no entanto, se seguir o imperativo do jovem Kafka, se no momento imediatamente anterior ao fim da história, este gelo explodir, des- e re-ordenante, como a cena final de *O processo*, de Orson Welles.

⁵⁷ ““Ach,” sagte die Maus, “die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, daß ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich, daß ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilen so schnell aufeinander zu, daß ich schon im letzten Zimmer bin, und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe“. – „Du mußt nur die Laufrichtung ändern“, sagte die Katze und fraß sie”.

⁵⁸ No contexto desta fábula, seria de um bom humor kafkiano aproximar a palavra alemã para ‘conselho’, *Rat*, com palavras próximas como *Ratz* ou *Ratte*, que significam ratazana.

O castelo

Formação da comunidade e o estrangeiro

Falamos antes de um conflito entre temporalidades distintas que se manifesta no enredo através do embate entre personagens e instituições. Como este é o conflito principal em *O castelo*, citamos aqui a narrativa curta “Comunidade”⁵⁹ em que, de maneira semelhante ao “Silêncio das sereias”, este embate surge sintetizado à maneira quase de uma demonstração – até o vocabulário é próximo do científico, com a substituição de uma descrição dos movimentos humanos pela de bolinhas de mercúrio, *Quecksilberkügelchen*:

Somos cinco amigos, certa vez saímos um atrás do outro de uma casa, logo de início saiu o primeiro e se pôs ao lado do portão da rua, depois saiu o segundo, ou melhor: deslizou leve como uma bolinha de mercúrio, pela porta, e se colocou não muito distante do primeiro, depois o terceiro, em seguida o quarto, depois o quinto. No fim estávamos todos formando uma fila, em pé. As pessoas voltaram a atenção para nós, apontaram-nos e disseram “os cinco acabaram de sair daquela casa”. Desde então vivemos juntos; seria uma vida pacífica se um sexto não se imiscuísse sempre. Ele não faz nada, mas nos aborrece, e isto basta: por que é que ele se intromete à força onde não querem saber dele? Não o conhecemos e não queremos acolhê-lo. Nós cinco também não nos conhecíamos antes e, se quiserem, ainda agora não nos conhecemos um ao outro; mas o que entre nós cinco é possível e tolerado não o é com o sexto. Além do mais somos cinco e não queremos ser seis. E se é que esse estar junto constante tem algum sentido, para nós cinco não tem, mas agora já estamos reunidos e vamos ficar assim; não queremos, porém, uma nova união justamente com base nas nossas experiências. Mas como é possível tornar isso claro ao sexto? Longas explicações significariam, em nosso círculo, quase uma acolhida, por isso preferimos não explicar nada e não o acolhemos. Por mais que ele torça os lábios, nós o repelimos com o cotovelo; no entanto, por mais que o afastemos, ele volta sempre (KAFKA, 2002, p. 112-113)⁶⁰.

⁵⁹ Esta narrativa foi escrita provavelmente em Setembro de 1920 e nomeada posteriormente por Max Brod.

⁶⁰ “Wir sind fünf Freunde, wir sind einmal hintereinander aus einem Haus gekommen, zuerst kam der eine und stellte sich neben das Tor, dann kam oder vielmehr glitt so leicht, wie ein Quecksilberkügelchen gleitet, der zweite aus dem Tor und stellte sich unweit vom ersten auf, dann der dritte, dann der vierte, dann der fünfte. Schließlich standen wir alle in einer Reihe. Die Leute wurden auf uns aufmerksam, zeigten auf uns und sagten: »Die fünf sind jetzt aus diesem Haus gekommen.« Seitdem leben wir zusammen, es wäre ein friedliches Leben, wenn sich nicht immerfort ein sechster einmischen würde. Er tut uns nichts, aber er ist uns lästig, das ist genug getan; warum drängt er sich ein, wo man ihn nicht haben will. Wir kennen ihn nicht und wollen ihn nicht bei uns aufnehmen. Wir fünf haben zwar früher einander auch nicht gekannt, und wenn man will, kennen wir einander auch jetzt nicht, aber was bei uns fünf möglich ist und geduldet wird, ist bei jenem sechsten nicht möglich und wird nicht geduldet. Außerdem sind wir fünf und wir wollen nicht sechs sein. Und was soll überhaupt dieses fortwährende Beisammensein für einen Sinn haben, auch bei uns fünf hat es keinen Sinn, aber nun sind wir schon beisammen und bleiben es, aber eine neue Vereinigung wollen wir nicht, eben

O procedimento é esquemático. Primeiro, a originação de uma comunidade através de um acontecimento arbitrário – todos terem saído juntos, um depois do outro, de dentro da casa. Em seguida, a chegada de um elemento externo que exige fazer parte do grupo. Finalmente, a paralisação do enredo neste conflito da instituição original com o elemento exógeno, separados por uma lacuna temporal. A arbitrariedade da formação original é importante porque ajuda a distinguir Kafka de quaisquer ideólogos nacionais ou comunitários dos séculos XIX e XX. O narrador expressa sem rodeios que o desagrado do grupo é infundado. Não há, do seu ponto de vista, quaisquer elementos que justifiquem a formação específica daquele grupo de cinco: “Wir fünf haben zwar früher einander auch nicht gekannt, und wenn man will, kennen wir einander auch jetzt nicht“. A consistência não parte de alguma característica imanente aos integrantes do grupo, mas surge a partir de fora através da massa desconhecida, o “*die Leute*“, que os reconhece como “*die fünf*“. O grupo é, portanto, arbitrário e fruto de uma contingência, não de um evento anterior que deu sentido à sua fundação. O narrador não vê problema nenhum em declará-lo: “Und was soll überhaupt dieses fortwährende Beisammensein für einen Sinn haben, auch bei uns fünf hat es keinen Sinn“. De um lado, portanto, existe a arbitrariedade da fundação. Por outro, esta arbitrariedade é reconhecida sem que haja, por isto, ou uma ameaça à consistência e coesão do grupo ou a facilitação da entrada de um sexto membro. “Aber nun sind wir schon beisammen und bleiben es, aber eine neue Vereinigung wollen wir nicht“. A crítica pode avançar um pouco rapidamente e dizer que o texto expõe “identidade de grupo como uma ficção e que desmascara a irracionalidade da discriminação” (GRAY, 2005, p. 105, nossa tradução). Embora esta análise não esteja distante demais do texto, ela ignora seu elemento mais terrível: a discriminação não é irracional porque a identidade de grupo é uma ficção. Se fosse assim, no fim da narrativa o sexto membro seria aceito porque o narrador percebe a arbitrariedade do grupo. A discriminação se sustenta por uma vontade muito mais simples – e profunda – „sind wir fünf und wir *wollen* nicht sechs sein“ (nosso grifo). Há uma

auf Grund unserer Erfahrungen. Wie soll man aber das alles dem sechsten beibringen, lange Erklärungen würden schon fast eine Aufnahme in unsern Kreis bedeuten, wir erklären lieber nichts und nehmen ihn nicht auf. Mag er noch so sehr die Lippen aufwerfen, wir stoßen ihn mit dem Ellbogen weg, aber mögen wir ihn noch so sehr wegstoßen, er kommt wieder“ (KAFKA, 2004, p. 373).

vontade infundada de manutenção do grupo e de segregação. Este é o elemento mais duro da narrativa. (Ao mesmo tempo, esta obstinação infundada permite supor um avesso: não havendo sustentação para esta posição, nada impede que em um salto inesperado, igualmente sem motivo, com num milagre, surja a aceitação então negada).

Esta caracterização desoladora e irônica do processo de formação e manutenção de um grupo certamente está relacionada com a situação política na Praga da década de vinte, que foi marcada por profundas divisões e disputas econômicas e étnico-nacionais. Sobre o clima da cidade no começo do século, Klaus Wagenbach escreve que:

A activa vida cultural, no entanto, mal podia camuflar a situação política periclitante: os estudantes, provenientes da província germano-boémia predominantemente nacionalista, faziam propaganda contra a burguesia liberal, os trabalhadores contra os seus exploradores capitalistas, os checos contra a dominação económica pelos alemães. (...) A partir dos ‘motins (nacionalistas) de Dezembro’ de 1891, também os judeus, até então pouco afectados, ficaram sob fogo cruzado e, como escreveu Theodor Herzl, desde essa altura tentaram sobreviver ‘como um passageiro clandestino no torvelinho da contenda das nacionalidades’ (2001, p. 14).

Do presente de sua escritura, portanto, a narrativa lança-se para o futuro, como o fazem estranhamente muitos textos kafkianos, oferecendo mecanismos de representação e reflexão de situações até mesmo bastante contemporâneas. A posição do imigrante nos países desenvolvidos, e as dificuldades – ou, pior, a falta de vontade - de assimilação cultural e econômica poderia ser muito iluminada pela leitura desta narrativa, de *O castelo* e de outras narrativas de Kafka. A proximidade do tema com os conflitos atuais sobre os deslocamentos de populações no mundo globalizado é tão impressionante quanto a conhecida comparação entre a máquina de tortura de *Na Colônia Penal* e os campos de concentração nazistas⁶¹.

O arbitrário que é responsável pelo efeito de estranhamento nesta narrativa é a origem ausente, ou seja, a ausência de uma origem que referencie, norteie e dê sentido à fundação do grupo. Que ele exista, coeso, sem este sentido original, é o que é estranho. A ausência desta origem, a do ponto referencial por excelência, torna arbitrário qualquer

⁶¹ Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 142) expõe algumas diferenças fundamentais entre o cenário da narrativa kafkiana e os campos de concentração. Segundo ela: “*Na colônia penal*, há uma personagem essencial que não existe em Auschwitz: o visitante, esse viajante europeu bem educado, imbuído de multiculturalismo, ciente do seu lugar, temeroso e honesto, e, neste sentido sim, exemplar de nossas covardias cotidianas”.

acontecimento, como uma vida, por exemplo, que surgisse sem ter sido gerada⁶². O arbitrário é um desconhecimento, é um acontecimento que, visto de uma perspectiva não total, é impossível de ser compreendido. A origem negativa, por sua vez, é a manutenção da arbitrariedade – o fato de Gregor Samsa nunca voltar a ser humano ou de sua transformação nunca ser explicada, mesmo com as conhecidas razões simplórias da Indústria Cultural como o feitiço, a radioatividade, a manipulação genética, etc. O índice da origem negativa, novamente, é o tempo paralisado, a permanência das condições iniciais que se arrasta até o presente do leitor, é a perplexidade que aponta para o desenvolvimento potencial posterior, para além do texto. Kafka faz descer o deus cheio de sentido de cima da máquina, o conflito permanece como um monumento (à injustiça, à falta de sentido?), sem *Deus ex machina*.

A diferença temporal na narrativa, seus diferentes momentos, é clara. Há o início, em que o grupo é formado, e o momento final e presente, em que surge o sexto elemento e em que a narrativa, ao fim, permanece - de maneira semelhante ao tempo presente que se estende para além da narrativa “Uma mensagem imperial”, “Comunidade” também termina com “Er kommt wieder”, ele continua vindo, mesmo depois do fim da leitura. O que não existe, no entanto, é uma história no sentido tradicional, como uma linha desenhada no tempo homogêneo através de uma série de eventos. Existem dois momentos temporais distintos, um antes e um agora, mas não há acúmulo de experiência através da memória que permita a construção de uma linha de elementos conectados e com sentido próprio. É possível, por exemplo, ler *O processo* sem seguir uma ordem determinada entre os capítulos. A organização temporal desmemoriada conhece apenas um início qualquer e o presente. O início arbitrário estabelece as condições que seguirão inalteráveis. O protagonista que surge no momento posterior ao inicial não pode intervir em sua estrutura. Mesmo em um texto tão longo como a de *O castelo*, os elementos estruturais não se transformam, mas permanecem paralisados em seu antagonismo. Para compreender o sistema temporal kafkiano seria preciso antepor o princípio de inércia da Física, para pensar as instituições, ao conceito teológico de livre arbítrio, para tratar dos protagonistas. O

⁶² A concepção de Jesus, por exemplo, pode ser entendida desta maneira, como evento arbitrário, como o são todos os milagres, já que seu sentido último é compreensível apenas de um ponto de vista total, supra-humano, o de Deus, no caso do Cristianismo.

universo seria apenas fruto de uma explosão arbitrária⁶³ e de um movimentar-se de corpos e forças pré-determinados por leis estáveis, mas seria, na verdade, este mesmo espaço, onde, em uma periferia distante, existe um pequeno planeta com agentes livres e pensantes - cometas imperiosos. É verdade que a distância de magnitude entre a inércia da instituição, a comunidade já formada ou o castelo, e os protagonistas, o sexto elemento ou K., é astronômica e quase impede a ação destes naquela. Ela existe, no entanto, e com seu pequeno índice de ação, se levada ao infinito com a força neutra da inércia, pode significar alguma mudança. Max Brod relata em um artigo de 1921 uma conversa com Kafka que se deu nos seguintes termos de acordo com o testamenteiro e amigo:

Eu me lembro de uma conversa com Kafka, que tratava sobre a Europa de hoje e a decadência da humanidade. “Nós somos”, assim disse ele, “pensamentos nihilistas, pensamentos suicidas que surgem na cabeça de Deus”. Isto me lembrou primeiro da visão do mundo da Gnose: Deus como um demiurgo maligno e o mundo como seu pecado original. “Oh, não”, ele disse, “nosso mundo é apenas um mau humor de Deus, um dia ruim“. – “Então haveria, fora desta forma aparente do mundo que conhecemos, esperança?” – Ele riu: “Oh, esperança o bastante, uma quantidade infinita de esperança, só que não para nós (BROD, 1921, p. 1210-16, nossa tradução)⁶⁴.

Esta é a visão messiânica do mundo em calamidade, o choque entre a esperança infinita e o pessimismo mais extremo. Ela exige não apenas uma renovação radical do mundo, mas um novo mundo. Enquanto ele não chega, é necessário avisar que este em que se vive ainda não é ele - a História não acabou – e que há esperança, em um outro mundo possível, para outros (como para aqueles que, ao contrário de Moisés, entraram na Terra Prometida).

Antes ainda de adentrar *O castelo*, podemos, à maneira de K., nos prender ainda um pouco mais nos seus preâmbulos. Além de “Comunidade”, há uma narrativa de 1914 com traços semelhantes aos do romance de 1922. “Tentação na aldeia” (*Verlockung im*

⁶³ O Big Bang, não a criação do mundo pelo amor de Deus.

⁶⁴ “Ich erinnere mich eines Gesprächs mit Kafka, das vom heutigen Europa und dem Verfall der Menschheit ausging.“ Wir sind“, so sagte er, „ nihilistische Gedanken, Selbstmordgedanken, die in Gottes Kopf aufsteigen“. Mich erinnerte das zuerst an das Weltbild der Gnosis: Gott als böser Demiurg, die Welt sein Sündenfall. „O nein,“ meinte er, „unsere Welt ist nur eine schlechte Laune Gottes, ein schlechter Tag.“ — „So gäbe es außerhalb dieser Erscheinungsform Welt, die wir kennen, Hoffnung?“ — Er lächelte: „Oh, Hoffnung genug, unendlich viel Hoffnung, — nur nicht für uns“.

Dorf) é narrada em primeira pessoa, como foi também a primeira versão de *O castelo*, e conta a história de um viajante recém-chegado a uma aldeia desconhecida que decide pernoitar por lá. Embora o clima de recepção seja de uma hostilidade semelhante ao de *O castelo*, o protagonista consegue sem muito esforço um lugar para dormir. Durante a noite, cachorrinhos e as crianças da casa impedem que ele adormeça. Ele é então involuntariamente guiado para o quarto de uma mulher que trabalha em uma escrivania. A história é, então, interrompida. A semelhança principal entre “Tentação na aldeia” e *O castelo* é a descrição da chegada de um viajante a uma vila. A parte lírica presente no conto quase não existe no romance, no entanto. A figura maternal feminina ativa, escritora, dá espaço à figura passiva e melancólica da mãe de Hans na cabana (de quem falaremos mais adiante). Embora nesta narrativa a hostilidade seja também evidente, como em *O castelo*, há um clima ainda pré-acontecimento. As próprias condições atmosféricas são outras, a noite está clara e fresca o bastante para o que viajante possa dormir ao ar livre. Como já dito, o tempo atmosférico em *O castelo* encarna o tempo paralisado do próprio enredo. Esta diferença é importante porque marca uma diferença de possibilidades. Se antes as figuras dos viajantes eram comuns e sempre livres para seguir viagem ou permanecer, como as diversas figuras viajantes de *Contemplação*, em 1922 o protagonista está já muito cansado para viajar e exige o direito de permanecer na aldeia. K. é uma mistura, portanto, entre o número seis de “Comunidade” e o viajante narrador de “Tentação na aldeia”. A característica comum entre os três é a ausência de uma narrativa própria. São praticamente protótipos de viajantes que se definem pela transição, não pela permanência. A transição típica no espaço kafkiano, desmemoriada, tem como modelo histórico e mítico a diáspora judaica. O exílio, esta categoria negativa que aponta para a permanência no não-lar, é um dos pontos de referência mais importantes da identidade judaica. A chegada do Messias e a redenção são também o estabelecimento da nova Jerusalém, o fim do exílio, não com um retorno à origem, mas com o estabelecimento de uma nova origem final (uma superação dialética entre a origem e a origem negativa). O estabelecimento à força, no entanto, do fim do exílio, sem a chegada do Messias, é apenas reflexo da ideologia que descrevemos no primeiro capítulo: a crença total e arrogante na origem e, por conseguinte, na doutrina do

fim da História. Nada está mais distante disto do que a concepção kafkiana de tempo e história, como tentamos apresentá-la aqui.

Max Brod tentou desde o início de suas publicações dos textos póstumos de Kafka limitar sua leitura em favorecimento do Sionismo, do qual ele foi grande entusiasta. Eis sua interpretação de *O castelo*:

Ele é um estrangeiro e acaba por chegar a um vilarejo onde estrangeiros são olhados com suspeita. Nada mais é dito; ainda sim sente-se que este clima de “estrangeirice” quase universal torna-se concreto e um caso bastante específico. “Ninguém pode ser não ser camarada de ninguém”. Alguém poderia, na verdade, ir um passo além e adicionar: este é o sentimento particular do judeu que gostaria de estabelecer suas raízes em um ambiente estrangeiro, que se esforça com toda a força de sua alma para se aproximar de estrangeiros tornando-se completamente como eles, e que nunca tem sucesso em alcançar esta fusão.

A palavra ‘Judeu’ não aparece no livro. Nem aparece em nenhum outro romance ou conto de Kafka. (Contra isto, ela aparece em seus diários, de onde partem muitos fios para a sua ficção). Mesmo assim você detecta quase tangivelmente que em *O castelo*, Kafka estabelece a apresentação grande e trágica da assimilação e de sua futilidade, que de sua alma judaica ele disse mais neste simples conto sobre a situação universal dos judeus do que pode ser colhido de uma centena de tratados científicos (1946, p. 180, nossa tradução)⁶⁵.

A leitura estreita de Brod reduz a amplitude da obra de Kafka e todas as questões que ela nos ajuda a repensar e refletir aos seus interesses pessoais mais próximos. Sua leitura é a de um Kafka lamurioso, sua tese é a de que Kafka encena toda a vida insuportável do judeu na Europa que é obrigado a emigrar para o único lugar seguro do mundo: a Israel sionista. A assimilação que é impossível – não apenas impossível, mas uma “futilidade” (“futility”) - exigiria uma emigração coletiva onde finalmente se solucionaria a “situação universal dos judeus”. Esta hipótese da impossibilidade de assimilação é bastante sionista no sentido de que pressupõe a necessidade de se expulsar árabes, cristãos e

⁶⁵ "He is a stranger, and happens to come to a village where strangers are looked upon with suspicion. No more is said; yet one soon feels that this mood of almost universal "strangerness" is made concrete in one very specific case. "No one can be anyone's comrade". One can, in fact, go even a step further and add: this is the particular feeling of the Jew who would like to set root in strange surroundings, who strives with all the power of his soul to come closer to the strangers by becoming completely like them, and who never succeeds in achieving the fusion.

The word "Jew" does not appear in the book. Nor does it appear in any other novel or short story of Kafka's. (Against that, it does appear in his diaries, whence many threads lead over to his fiction). Yet you detect almost tangibly that in *The Castle* Kafka has set forth the great and tragic presentation of assimilation and of its futility, that from his Jewish soul he has said more in this simple tale about the universal situation of Jewry than can be gleaned from a hundred scientific treatises".

muçulmanos autóctones das terras da Palestina. Muito poderia ser dito sobre esta abordagem ideológica contra a qual, em nossa leitura, toda a obra de Kafka está voltada. O mais importante, no entanto, é não deixar a politicagem atrapalhar a riqueza da herança judaica para a literatura de Kafka. Sua grandeza é recolher na especificidade dos temas e da postura judaica elementos coletivos mais amplos. Kafka captou, por exemplo, o fato de que com a industrialização em nível global, a humanidade depois de milênios de sedentarismo, voltou ao nomadismo e, com isto, ao estado permanente de estrangeiro. Segundo Henning Teschke, “O capitalismo leva as coisas, os homens e o dinheiro a uma deslocalização contínua. Torna o errar universal. Noventa e cinco por cento das mercadorias globais encontram-se em navios. A humanidade se prepara para abandonar a vida sedentária que levou a partir do Neolítico” (TESCHKE, 2012). Os judeus, que vivenciaram e refletiram sobre esta experiência como poucos povos, puderam então, através de pensadores tão atentos como Kafka e Walter Benjamin, mas também Karl Marx e Sigmund Freud, compartilhar esta herança com os outros povos da Terra globalizada. O ato de Brod não tem consequências históricas ultrapassadas, mas consequências bastante contemporâneas. Sua emigração, em fuga do Nazismo, vale lembrar, levou para Israel parte dos textos originais de Kafka. Atualmente se desenrola um processo jurídico literalmente kafkiano pela posse de seus escritos. As partes são: filhas de uma amante de Brod, a Biblioteca Nacional de Israel e o Arquivo Nacional de Literatura Alemã. Uma batalha de gigantes, portanto, da qual a filósofa estadunidense e judia Judith Butler se aproveita, em seu comentário sobre o caso, para realizar uma análise mais profunda, com o uso de cartas, diários, relatos e análise literária, da relação de Kafka com o “pertencimento”. Segundo ela:

Partida e chegada foram questões constantes para judeus europeus que estavam considerando deixar a Europa pela Palestina, mas também para outros locais de emigração. Em “Minha destinação” [A partida (*Der Aufbruch*)], nós fomos deixados com a questão de como é possível ir embora daqui sem se mudar de um aqui para outro? Uma tal partida e chegada não assume uma trajetória temporal distinta através do contínuo espacial? O amálgama ‘Weg-von-hier’ parece ser um nome de lugar apenas para confundir nossa própria noção de lugar. Na realidade, embora ‘Weg-von-hier’ seja um nome de lugar – ele sustenta o nome de um lugar dentro de uma forma gramatical reconhecível – verifica-se que não apenas a gramática diverge de uma referencialidade clara neste caso, mas pode, claramente, operar em contradição com qualquer realidade inteligível. Não parece haver nenhuma maneira clara de se mover de um ponto ao outro dentro do esquema oferecido nesta parábola, e isto confunde nossas idéias de progressão temporal e

continuidade espacial. (...) Eu tentei sugerir que nas parábolas de Kafka e em outros escritos, nós encontramos breves reflexões sobre a questão de ir a algum lugar, de ir além, da impossibilidade de chegada e da irrealizabilidade de um objetivo. Eu gostaria de sugerir que muitas destas parábolas parecem alegorizar uma maneira de verificar o desejo de emigrar para a Palestina, abrindo, ao invés, uma distância infinita entre o lugar e o outro – e assim constituindo um gesto teológico não-Sionista. (...) O grande valor de Odradek para Adorno foi o de ele ser absolutamente inútil em um mundo capitalista que procura instrumentalizar todos os objetos para o seu ganho. Não foram, entretanto, apenas os espectros da tecnologia que se alimentariam avidamente da obra de Kafka, mas aquelas formas de lucrar que exploram até as formas mais anti-instrumentais da arte, e aquelas formas de nacionalismo que buscam se apropriar até dos modos de escrita que resistem a ele mais rigorosamente⁶⁶ (BUTLER, 2011, p. 3-8, nossa tradução).

Personagens e narração

O castelo conta a história de K., um viajante que, ao ser surpreendido dormindo na hospedaria de uma aldeia desconhecida, sem ter permissão para tanto, afirma ter sido convocado para tornar-se agrimensor naquelas terras. Embora em alguns momentos do texto fique claro que K. é mais um viajante tentando se agarrar às oportunidades momentâneas do que realmente o antigo agrimensor convocado, é encenada no romance - que narra muito proximamente do ponto de vista do protagonista, embora seja escrito em terceira pessoa⁶⁷ - a disputa sobre a verdade desta pretensão. Desde o princípio, portanto, o

⁶⁶ “Departure and arrival were constant issues for European Jews who were considering leaving Europe for Palestine, but also for other sites of emigration. In ‘My Destination’, we were left with the question of how can one go away from here without moving from one here to another? Does such a departure and arrival not assume a distinct temporal trajectory across a spatial continuum? The amalgam ‘Weg-von-hier’ appears to be a place name only to confound our very notion of place. Indeed, although ‘Weg-von-Hier’ is a place name – it holds the name of the place within a recognisable grammatical form – it turns out that grammar not only diverges from clear referentiality in this instance, but can, clearly, operate at odds with any intelligible reality. There seems to be no clear way of moving from point to point within the scheme offered in this parable, and this confounds our ideas of temporal progression and spatial continuity. (...) I have tried to suggest that in Kafka’s parables and other writings we find brief meditations on the question of going somewhere, of going over, of the impossibility of arrival and the unrealisability of a goal. I want to suggest that many of these parables seem to allegorise a way of checking the desire to emigrate to Palestine, opening instead an infinite distance between the one place and the other – and so constitute a non-Zionist theological gesture. (...) The great value of Odradek for Adorno was that he was absolutely useless in a capitalist world that sought to instrumentalise all objects for its gain. It was however not just the spectres of technology that would eagerly feed on Kafka’s work, but those forms of profit-making that exploit even the most anti-instrumental forms of art, and those forms of nationalism that seek to appropriate even the modes of writing that most rigorously resist them”.

⁶⁷ Sabe-se que Kafka iniciou as primeiras páginas do romance na primeira pessoa e que, posteriormente, mudou para a terceira.

leitor lida com uma identidade subjuntiva, ou seja, dependente, sempre às vias de se concretizar, sem nunca, no entanto, fazê-lo. Em um interessante artigo W. H. Auden compara a jornada de K. a outras jornadas literárias célebres, como as dos contos de fadas, a busca do Cálice Sagrado, as jornadas oníricas, em certo aspecto como a da *Divina Comédia*, as peregrinações religiosas, a jornada de Fausto e a de Peer Gynt. Segundo Auden,

Os romances [de Kafka] diferem de todas as outras formas de jornada nas quais o problema do herói não é mais “Eu consigo fazer o que é exigido de mim?”, mas “O que é exigido de mim?”. O cavaleiro buscando o Santo Graal, por exemplo, sabe que é exigido que ele seja casto. Ele pode, quando tentado, falhar, mas ele sabe de que maneira ele falhou. Fausto não sabe onde sua jornada terminará, mas ele sabe o que ele tem de fazer agora, que é seja lá o que o momento presente sugerir. O curso de ação do detetive é dado a ele de momento a momento pelas evidências que ele descobre. Frequentemente lhe é dada falsa informação que o tira do caminho, mas ele sabe que seu trabalho é distinguir o verdadeiro do falso. K., por outro lado, não é simplesmente tentado, i.e., confrontado com duas alternativas que ele sabe serem bem e mal, nem está ele livre, de forma que qualquer movimento já seja direção o bastante. Ele sabe que importa enormemente o que ele faz agora, sem saber o que isto deve ser. Se ele *adivinhar* errado ele deve sofrer as consequências e sentir-se tão responsável como se tivesse *escolhido* errado. Mais, se as instruções e informações que ele recebe parecem para ele absurdas ou contraditórias, ele não pode, como o detetive, tomar isto como evidência da malícia ou culpa dos outros, mas apenas como prova de sua própria (1946, p. 51, nossa tradução)⁶⁸.

Esta rápida comparação ajuda a situar o romance de Kafka em uma certa tradição de jornadas, ao mesmo tempo em que mostra sua especificidade. K. é a última encarnação dos protagonistas kafkianos, que com o passar do tempo tiveram seus nomes e sobrenomes diminuídos a uma única sigla, e sua história de vida reduzidas a referências tão curtas quanto contraditórias. Algumas das características heróicas de K., talvez supostas

⁶⁸ "The novels differ from all other forms of quest in that the hero's problem is no longer "Can I do what I am required to do?" but "What am I required to do?" The knight seeking the Holy Grail, for example, knows he is required to be chaste; he may, when tempted, fail but he knows in what way he has failed. Faust does not know where his journey will end, but he knows what he must do now, which is whatever the present moment suggests. The detective's course of action is given him from moment to moment by the evidence he discovers; he is often given false information which leads him astray, but he knows that his job is to distinguish truth from falsehood. K., on the other hand, is not simply tempted, i.e., confronted with two alternatives which he knows are good and evil, nor is he carefree, so that movement is direction enough. He knows that it matters enormously what he does now, without knowing what it ought to be. If he guesses wrong he must suffer the consequences and feel just as responsible as if he had chosen wrong. Further, if the instructions and information he receives seem to him absurd or contradictory, he cannot, like the detective, take that as evidence of malice or guilt in others, but only as proof of his own".

pelo leitor desesperado por se identificar com o protagonista, vão se mostrando dubitáveis, até que se desenha um K. bastante comum, se bem que habilidoso com as palavras, e também, às vezes, um pouco cruel⁶⁹. A única informação oferecida por ele através do discurso direto é contraditória. Ele afirma, no que parece ser mais uma figura de linguagem do que descrição verdadeira (MÜLLER, 2008, p. 521): “Quando alguém como eu viaja para tão longe de esposa e filho, então se quer também levar algo de volta para casa”. (KAFKA, 2004a, p. 14, nossa tradução). Não obstante, o que ele faz logo em seguida é conseguir uma companheira, Frieda, com quem pretende se casar e se estabelecer na aldeia. As outras informações são também pouco confiáveis. Em um trecho em que K. tenta convencer o jovem Hans a ajudá-lo a visitar sua mãe, é dito ao leitor em um suspeito subjuntivo, que “ele, K., teria alguns conhecimentos médicos e, o que seria ainda mais valioso, experiência no tratamento de doentes. (...) Em sua terra teriam sempre o chamado de raiz amarga, devido a sua capacidade de curandeiro” (KAFKA, 2004a, p. 178, nossa tradução). Dada a distância entre medicina e agrimensura, e a suspeita já sobre esta segunda profissão, fica difícil acreditar que K. seja mesmo o “raiz amarga”. Além destas, há ainda mais duas referências ao seu passado que por serem narradas do ponto de vista do narrador, sem conjuntivos, parecem mais confiáveis.

A primeira poderia inserir o romance em um gênero do qual ele aparentemente está longe: o de literatura de pós-guerra (ou, no caso trágico de Kafka, de entre guerras). Ao avistar os jovens ajudantes, “lembrando de seus tempos de militar, daqueles tempos felizes, ele riu” (KAFKA, 2004a, p. 27, nossa tradução). O primeiro quarto que K. ocupa temporariamente, antigo quarto das camareiras, tem “na parede algumas imagens de santos e fotografias de soldados” (KAFKA, 2004a, p. 34, nossa tradução). Esta presença da memória da guerra no romance, apesar de sutil, não deve ser desprezada. K., no fim das contas, parece ser um tipo de refugiado. Sua falta de expectativas em relação ao futuro, apesar da obstinação e seu romance precário com Frieda, fazem lembrar o soldado Hans Schnitzler, do romance *Der Engel schwieg*, de Heinrich Böll, que volta da guerra à cidade destruída de Colônia, onde encontra uma sobrevivente desconhecida com quem inicia um “romance”. Em um palpite arriscado, seria possível dizer que a origem é ausente, entre

⁶⁹ Como afirma Michael Müller em seu ensaio “Das Schloß” (2008, p. 521).

outros motivos, *por causa* do acontecimento da guerra que a destruiu primeiro materialmente e em seguida sua memória. Walter Benjamin comenta em seu ensaio “O narrador” sobre as dificuldades de narrar dos soldados que retornavam do período da Primeira Guerra Mundial. Segundo ele, isto não era surpreendente “porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes” (1985, p. 198). O trauma da guerra modifica a maneira de narrar e de escrever literatura – o texto kafkiano não sai ileso deste processo, nem em suas formas, nem em seus conteúdos. O cenário sem memória e história não é, de certa maneira, o rosto novo que receberam algumas cidades europeias seculares, reduzidas em poucas semanas a escombros e reconstruídas apressadamente, ou sem identidade ou reproduzindo falsamente as antigas ruas e prédios?

A segunda referência ao passado de K. é uma das descrições mais importantes do romance, única pista sobre sua misteriosa obstinação em alcançar o castelo:

A imagem do lar emergia continuamente e as lembranças dele o preenchiam. Também lá erguia-se na praça principal uma igreja, cercada em parte por um velho cemitério e este por um muro alto. Só alguns poucos meninos tinham escalado aquele muro, K. também não o havia conseguido. Não era curiosidade o que os movia, o cemitério não tinha mais nenhum segredo para eles, já haviam entrado várias vezes pela pequena porta gradeada, o que queriam era somente conquistar o muro alto e liso. Uma tarde — a praça quieta e vazia estava inundada de luz; quando K. a vira assim, antes ou depois? — ele o conseguiu de uma maneira surpreendentemente fácil; num lugar onde já fora vencido com frequência, ele escalou o muro na primeira tentativa, com uma pequena bandeira entre os dentes. O cascalho ainda rolava debaixo dele quando já estava em cima. Fincou a bandeira, o vento esticou o tecido, ele olhou para baixo e à sua volta, pelo alto dos ombros, em direção à cruz que afundava na terra, ninguém agora era maior do que ele ali. Por acaso então passou o professor, forçou-o a descer com um olhar irado, na descida K. feriu o joelho, só chegou em casa com esforço, mas ele tinha estado com certeza em cima do muro, o sentimento dessa vitória parecia-lhe na época o suporte para uma longa vida, o que não fora completamente tolo, pois agora, tantos anos depois, vinha ajudá-lo na noite de neve no braço de Barnabás. (KAFKA, 2000, p. 49-50).

Este é talvez o único momento do romance em que surge uma descrição crível da subjetividade de K. Toda a ambiguidade, as mentiras e as justificações dão espaço à sensação infundada e simples de que “ninguém agora era maior do que ele ali”. O

sentimento da vitória, como todos os prazeres, sente a necessidade da repetição. Trata-se de um desejo de grandeza. A tarefa sem utilidade, senão a de elevar-se sobre seus contemporâneos e este sentimento de vitória, não está longe do desejo de alcançar o castelo, que não por acaso está localizado, assim como o muro, geograficamente acima do vilarejo. O sucesso inicial e o sentimento daí advindo – inclusas aí a queda posterior e a dor – são modelos originais aos quais K. se dirige. O irracional da busca pelo castelo pode ser em muito explicado pelo desejo inconsciente e pela memória daquele sentimento.

Além desta descrição, que não esclarece muito, percebe-se que K. não é um personagem que se dá a conhecer ao leitor. Como na teoria esboçada por Politzer (1962) que citamos anteriormente, K. é descrito através de um *laconismo monolítico* de tipo inverso aos personagens de Joyce que são iluminados até suas maiores profundezas psicológicas. De K. pouco se sabe e quando surge o momento em que sua personalidade - como uma revelação bíblica - deveria surgir em potência, ressaltado pela ausência de outros detalhes, trata-se apenas de um episódio banal da infância, até mesmo bobo (*töricht*). Para ele, a lembrança é fonte de forças; para o leitor, mais uma informação confusa. Este sentimento de estar acima dos outros pode ser identificado no desejo de alcançar o castelo, mas isto não diz nada, apenas resalta o já conhecido desejo de K. Ele mais fortalece o sentimento inicial (e único!) do que o explica.

Esta “clareza opaca” na descrição de K., tão comum na técnica kafkiana, gera um tipo de personagem raro na literatura. Ao mesmo tempo em que o leitor está próximo das impressões de K., ele também o desconhece tanto quanto aos outros personagens da aldeia. A ideia clássica de protagonista, portanto, não vale inteiramente para o personagem, pois são ausentes as informações mínimas para que o leitor possa julgá-lo ou identificar-se com ele. É criado um distanciamento que, ao mesmo tempo em que coloca o leitor, como estrangeiro, ao lado de K., também o faz desconfiar dele e o coloca ao lado dos habitantes da aldeia. Depois da figura do *narrador volúvel* machadiano de Roberto Schwarz, talvez pudéssemos falar de um *personagem volúvel* em Kafka. K. aparece aos olhos do leitor ao mesmo tempo como protagonista, antagonista e coadjuvante (em oposição à burocracia do castelo, que às vezes parece ser o personagem principal). Daí a dificuldade de caracterizá-lo: “K. seria aparentado ao herói de um ‘romance social’, de um ‘romance de folhetim’, de

uma ‘gesta medieval’ e até da *Odisseia*” (BINDER, 1979, p. 451)⁷⁰. Rüdiger Campe (2004), em artigo em que aplica o conceito de romance institucional (*Institutionenroman*) a *O castelo*, explicita o aspecto que Günther Anders (ANDERS, 1993, p. 59) chamou de “homem-profissão” nos personagens de Kafka:

É necessário deixar claro que o ponto de partida que dá forma ao romance é a agrimensura, a discussão acerca do lugar dentro da instituição. Não há identidade de K. além da questão de seu lugar dentro da instituição, e ela, por sua vez, desdobra sua estrutura para o leitor através da questão do lugar de K. nela (CAMPE, 2004, p. 203, nossa tradução)⁷¹.

Esta interpretação realça o aspecto fundamental deste personagem: a ausência de uma identidade clara. Por outro lado, K. é dotado de uma capacidade retórica distinta e de um desejo obstinado que mostra personalidade e presença de espírito. Esta presença contraditória, mesmo que sem sentido claro, impede que se fale de um personagem “vazio”, “plano” ou mesmo “neutro”. Há uma força e uma direção para esta força, só que obscura e por vezes contraditória.

O passado obscuro e a injustiça presente fazem com que o leitor de *O castelo* procure o tempo inteiro responder a uma pergunta: K. teria sido mesmo chamado para a aldeia do Conde de Westwest? Da resposta a esta pergunta depende o julgamento moral do leitor e seu consequente apoio a K. Ora, se ele tiver mesmo sido chamado, é seu direito permanecer e trabalhar na aldeia. Caso contrário, seja K. apenas um viajante malandro, que tenta aproveitar-se de uma pequena falha técnica do grande aparato burocrático da aldeia, deve ele, se não ser expulso, ao menos ter negado seu posto falso de agrimensor. Em momento algum o leitor parece poder se decidir entre estas duas possibilidades. Não apenas o acesso à verdadeira intenção de K. é negado, como o próprio ponto de vista da narração salta sempre entre a exigência do direito, por parte de K., e a apresentação das circunstâncias “reais”, por parte do castelo. O leitor é colocado, de certa maneira, como

⁷⁰ “K. sei mit dem Held eines “roman de moeurs”, eines “roman feuilleton” einer “geste médiévale” und sogar der Odysee verwandt”.

⁷¹ “Man muß sich noch einmal klarmachen, daß der formbildende Ausgangspunkt des Romans die »Landvermesserschaft« (S 13) ist, die Auseinandersetzung um die Stellung in der Institution. Es gibt keine Identität K.'s außerhalb der Frage seines Platzes in ihr, und die Institution entfaltet ihre Struktur für den Leser ausschließlich durch die Frage von K.'s Platz in ihr”.

num júri, em que ouvindo a eloquente defesa de ambos os advogados, deve no fim decidir a favor da causa mais justa. Qual o código sobre o qual se mantém esta justiça e este tribunal, no entanto? Pois justamente o choque maior do romance se dá não entre posições conflitantes dentro de uma mesma instituição, senão o embate radical entre um dentro e um fora da instituição, entre pressupostos distantes que se degladiam violentamente. Comentando a narrativa “Preocupações de um pai de família”, Roberto Schwarz mostra como Kafka subrepticamente ressalta alguns pressupostos burgueses e até imorais do próprio leitor. Pressupostos dos quais o narrador mesmo partilha e que vão, ao prosseguir da narrativa, mudamente transformando-se em violência próxima do fascismo. “O riso, diante da coisa inútil e obsoleta, é de superioridade. (...) Adiante vem a do adulto, criada pelo bonomia com que se fala do pequeno Odradek. O procedimento é sempre o mesmo: aliciar o leitor, estabelecer o acordo tácito entre adultos, brancos, civilizados” (SCHWARTZ, 1978, p. 23). Se K. não tiver sido chamado não tem então o direito de permanecer na aldeia? Deve prosseguir, sem rumo, no inverno duríssimo da região?

Esta indecidibilidade é favorecida pelo estranho narrador do romance. Às vezes ele se aproxima muitíssimo dos pensamentos de K., a ponto de podermos tomá-los como informações verídicas. Isto não ajuda, no entanto, a uma compreensão mais geral do romance, pois se trata sempre da perspectiva específica de K. do embate, aquela mesma que é constantemente desqualificada e ridicularizada pelos aldeões. (Disto não se conclui que K. esteja equivocado, apenas que está em desacordo com a maioria que o cerca). Em uma cena no começo do livro, K. resolve ir a pé para o castelo e a cena é descrita da seguinte maneira:

Assim, seguiu em frente, mas era um extenso caminho. Pois a rua em que estava, a principal da aldeia, não levava à encosta do castelo, apenas para perto dela, e depois, como que de propósito, fazia uma curva e, embora não se afastasse do castelo, também não se aproximava dele. K. estava sempre esperando que ela afinal tomasse o rumo do castelo e só porque o esperava é que continuava a andar; evidentemente por causa do cansaço ele hesitava em abandonar a rua; espantava-se também com extensão da aldeia, que não tinha fim, sem parar as casinhas, os vidros das janelas cobertos de gelo, a neve, o vazio de gente – finalmente ele escapou dessa rua paralisante, uma viela estreita o acolheu, neve

mais profunda ainda, era uma tarefa árdua erguer os pés que afundavam, o suor brotava, de repente ele parou e não pôde mais continuar (2000, p. 22)⁷².

O leitor que espera desvendar este romance terá um fim semelhante ao de K. A estrada, assim como a narração, circunda o castelo sem nunca, no entanto, conseguir se aproximar dele. O cansaço não se dá por um impedimento singular e determinante, como em “Diante da lei”, mas pela infinidade de argumentos e posições. Às poucas informações não subjuntivas do narrador, se opõem as múltiplas narrações em discurso direto ou indireto dos personagens. Contam e interpretam: a dona do Albergue, o prefeito, Frieda, Hans, Olga, Jeremias, Bürgel, Erlanger, Pepi, cada um com uma visão bastante específica e, no mais das vezes, contraditória sobre o funcionamento e a vida na aldeia. A este desfile de narradores e intérpretes (pois as narrações, todas, no fundo, não parecem passar de interpretações, apesar do eventual tom afirmativo) se opõe K., que tem poucas experiências a relatar, mas muito a dizer. Caso desejássemos comparar, poderíamos dizer que este embate hermenêutico seria a versão moderna e kafkiana dos diálogos de Platão (de quem Kafka foi entusiasmado leitor)⁷³. O que teria desaparecido do horizonte dialógico, no entanto, seria a tentativa de parir a verdade a partir da lógica argumentativa e da autorreflexão. O modelo desta argumentação, da qual depende não uma verdade metafísica, mas, mais urgente, a subsistência do debatedor, vem da retórica jurídica. É no estilo jurídico das petições e ofícios de escritório, estilo semelhante àquele do cotidiano do funcionário Franz Kafka, como a crítica reiterou e as cartas de Klamm para K. evidenciam, o chamado “alemão de chancelaria”, que são travadas as disputas neste romance. A apresentação da vida em uma aldeia distante como em um tribunal ou como em uma grande instituição jurídica é um dos níveis mais sofisticados do pesadelo e, ao mesmo tempo, do senso de humor do mundo kafkiano e de seus personagens.

⁷² “So ging er wieder vorwärts, aber es war ein langer Weg. Die Straße nämlich, die Hauptstraße des Dorfes, führte nicht zum Schloßberg, sie führte nur nahe heran, dann aber, wie absichtlich, bog sie ab, und wenn sie sich auch vom Schloß nicht entfernte, so kam sie ihm doch auch nicht näher. Immer erwartete K., daß nun endlich die Straße zum Schloß einlenken müsse und nur, weil er es erwartete, ging er weiter; offenbar infolge seiner Müdigkeit zögerte er, die Straße zu verlassen, auch staunte er über die Länge des Dorfes, das kein Ende nahm, immer wieder die kleinen Häuschen und vereisten Fensterscheiben und Schnee und Menschenleere – endlich riß er sich los von dieser festhaltenden Straße, ein schmales Gäßchen nahm ihn auf, noch tieferer Schnee, das Herausziehen der einsinkenden Füße war eine schwere Arbeit, Schweiß brach ihm aus, plötzlich stand er still und konnte nicht mehr weiter“ (2004, p. 19-20).

⁷³ Cf. NAGEL (1983, p. 133).

O castelo, embora surja como parâmetro de comparação, como inverso de K., é apresentado de maneira semelhante no romance. Embora o ritmo da narrativa seja vertiginoso, a descrição deixa de lado a história do espaço em que se desenrola a ação. Também cabe aqui a ideia de *laconismo monolítico* na descrição do castelo e da aldeia. Sobre eles só é dito aquilo que interessa para seu caráter mais fundamental no romance: o fato de já existirem antes da chegada de K. Esta é condição que marcará a distinção tão profunda e quase ontológica entre K., os habitantes da aldeia e as autoridades do castelo, e é ela também a única referência temporal determinante e clara no romance: a ausência de K. na origem da aldeia e a ausência da aldeia na origem de K. Toda a disputa surge, na verdade, de um “atraso” do personagem em relação ao *período pré-histórico* de fundação do castelo e da aldeia (de maneira semelhante, portanto, à narrativa “Comunidade”). Todas as outras referências ao passado são confusas e, embora relevantes para alguns personagens, completamente desimportantes para a constituição do espaço no momento da chegada de K. Não há mito de origem ou história de surgimento do condado de Westwest, a aldeia e o castelo aparentam estar ali desde sempre como modelo último de si mesmos, como fim estabelecido de sua própria história. A ausência destas informações históricas não é preenchida com o avançar da história, mas salientada. Cada informação acrescentada retrocede em relação a uma noção mais geral do cenário, como seria o caso, por exemplo, em um romance policial. O castelo, que no começo se mostrou um frágil amontoado de casinhas, no progredir do texto mostra todo seu poder sobre a vida dos aldeões e sua distinção absoluta em relação a K. Não se trata de uma contradição forte, mas de um desencorajamento constante da possibilidade de construção de um plano mais amplo e confiável do cenário. Todo o desenvolvimento da relação de K. com os Barnabás, por exemplo, aponta para isto: o momento em que K. parece finalmente ganhar meios de subir às altas chancelarias do castelo, é quando ele se percebe, na verdade, na região mais central, burocrática e aldeã – “a própria borra amontoadá” – de sua jornada. O efeito estratégico desta ausência de origem sobre um estranho – protagonista e leitor - é o de inspirar respeito e temor.

Esta robustez arcaica, no entanto, mostra-se ambivalente. Surgem constantemente na arquitetura e nos interiores da aldeia indícios de que ela, embora antiga,

tem elementos da mais contemporânea modernidade para a época. K. se pergunta logo no início do romance, “Como? Há até um telefone nesta hospedaria? Estavam providos de boas instalações” (KAFKA, 2004a, p. 11, nossa tradução). Não é estranho que haja um telefone em uma hospedagem nos confins de um lugar em que ainda rege um Conde, no início do século XX? Este pequeno elemento técnico é apenas a encarnação material da moderníssima burocracia que rege a aldeia. Que castelo tem uma chancelaria aberta vinte e quatro horas por dia a qual todos os aldeões podem recorrer? O prefeito diz a K.: “É um princípio de trabalho da administração que não se levem absolutamente em conta as possibilidades de erro. Esse princípio é justificado pela excelente organização do todo” (KAFKA, 2000, p. 102). O funcionamento da instituição é tão preciso que sua descrição de infalibilidade está menos próxima da moderna sociedade esclarecida do que de uma entidade arcaica mítica. A instalação *deslucada*⁷⁴ por Kafka da burocracia moderna em um castelo, símbolo-fortaleza de uma sociedade arcaica, parece ressaltar não apenas que embrionariamente ele já se encontrava lá, mas que o moderno mesmo não é apenas moderno como se pretende, mas tem ainda ligações profundas – no mais das vezes inconscientes – com o passado arcaico, ou mítico como escreveu Walter Benjamin (1985). Willy Haas (1930) afirma que Max Brod lhe segredou o nome de um vilarejo, no qual Kafka se restabelecia de uma doença pulmonar, que pode ter influenciado fortemente a escrita de *O castelo*. Zürau, no Erzgebirge, um local em que “seria talvez possível haver restos formais puros de antigos soberanos feudais e de servidão camponesa (HAAS, 1930, p. 184). Kafka, ao contrário do que fez em seu primeiro romance, *O desaparecido*, em que se apresenta a própria modernidade triunfante, optou em seu último romance por se utilizar destes elementos arcaicos, encontrados em um vilarejo provinciano, para representar a vida na sociedade moderna burocratizada. Que tipo de intuição existe por trás desta apropriação?

No discurso oficial da instituição do castelo, por outro lado, rege a aparência da tradição mais pétreia. A memória de personagens mais velhos como o prefeito ou a hospedeira indica não uma transformação social na vila, senão dá a impressão da perpetuidade das instituições e, em alguns casos mais estranhos e quase inverossimilhantes,

⁷⁴ Seguimos a criativa tradução de Modesto Carone para o termo alemão “Verrückung”, que significa tanto deslocamento, quanto enlouquecimento, utilizado por Günther Anders em *Kafka: pro e contra* (1993).

dos personagens. Quando a hospedeira conta a K. sua relação passada com Klamm, semelhante à de Frieda, K. tem de lhe perguntar preocupado:

“De quanto tempo atrás é isto tudo?”, ele pergunta suspirante. “Mais de vinte anos”, diz a hospedeira. “Bem mais do que vinte anos”. “Tanto tempo mantém-se fiel a Klamm”, disse K. “A senhora está consciente, senhora hospedeira, de que me preocupa muito com tais declarações, quando penso em meu casamento futuro?” (KAFKA 2004a: p. 99-100, nossa tradução).

Os personagens comuns sentem a passagem do tempo, as autoridades do Castelo, quase dele indistinguíveis, não. Klamm permanece em sua autoridade e poder por mais de vinte anos sem qualquer transformação. Se por um lado o leitor costuma seguir a dúvida dos aldeões sobre a origem desconhecida de K., por outro, a origem da aldeia e do Castelo lhe são também desconhecidas. Sob qual reino ou império rege o Conde de Westwest? Qual a legitimidade dos poderes arcaicos e burocrático-modernos que regem a vida dos aldeões? O tema da figura que rege ausente é parte importante da literatura de Kafka e está presente também nos aldeões chineses nas narrativas da série sobre a *Construção da muralha da China*:

Exatamente assim, tão sem esperança e tão cheio de esperança, o nosso povo vê o Imperador. Ele não sabe qual Imperador rege e até mesmo sobre o nome da dinastia existem dúvidas. Na escola aprende-se muito, mas a incerteza geral é tão grande que até o melhor estudante é envolvido por ela. Imperadores mortos há muito tempo são colocados no trono em nossas aldeias, e aquele que vivia apenas nas canções emitiu há pouco um anúncio que o sacerdote leu diante do altar (2004, p. 300, nossa tradução)⁷⁵.

A repetição dos primeiros nomes nas dinastias de reis e imperadores, como Franz Kafka muito sagazmente notou, ele, que assim como Josef K. teve também um prenome imperial, aponta para um desejo mítico de repetição destas dinastias, como se cada uma, como dissemos no primeiro capítulo, fosse perpétua e a última. Aqueles que vivem

⁷⁵ “Genau so, so hoffnungslos und hoffnungsvoll, sieht unser Volk den Kaiser. Es weiß nicht, welcher Kaiser regiert, und selbst über den Namen der Dynastie bestehen Zweifel. In der Schule wird vieles dergleichen der Reihe nach gelernt, aber die allgemeine Unsicherheit in dieser Hinsicht ist so groß, daß auch der beste Schüler mit in sie gezogen wird. Längst verstorbene Kaiser werden in unseren Dörfern auf den Thron gesetzt, und der nur noch im Liede lebt, hat vor kurzem eine Bekanntmachung erlassen, die der Priester vor dem Altare verliest” (2004, p. 300).

sob estas dinastias têm delas uma visão como a do tempo paralisado: um tempo homogêneo, a-revolucionário, que gira apenas quantitativamente, sem transformações qualitativas. Na história, estes sonhos dinásticos costumam ser despertados pelo estampido brusco de uma guilhotina caindo ou de uma bala como a que assassinou o arquiduque Franz Ferdinand.

As perguntas sobre a história das instituições e do cenário kafkiano não podem ser respondidas porque surgem de uma concepção temporal distinta daquela vigente no romance. Como explicamos anteriormente, no cenário kafkiano reina uma relação muito específica entre o presente que é paralisado ou eternizado e o passado ausente. A impossibilidade de prosseguir, como as mensagens que não são entregues (*Uma mensagem imperial*), a cavalgada à próxima aldeia que é impossível (*A próxima aldeia*), o próprio caminho até o castelo, esta infinitude do espaço que tem por preço a destruição da estrutura temporal, é fruto justamente da ausência de um ponto referencial originário. Sem saber de onde se vem é impossível avançar sem o risco de recuar ou de abandonar completamente a rota. Qualquer passo avante, *Fortschritt*, progresso, parece impossível por definição, já que não há referência de partida. O condado de Westwest é duas vezes oposto ao Oriente e, portanto, da *Orientierung*, da orientação. O nome da força responsável por esta desorientação, nome que surge raramente na obra de Kafka, talvez por ser justamente uma força negativa, de ausência, é o esquecimento. Seguindo uma linha semelhante ao comentário de Walter Benjamin que citamos anteriormente, Willy Haas também explica a função do esquecimento na construção de *O processo*:

No meio tempo, tornou-se muito claro para mim que o objeto deste processo, que o verdadeiro herói deste livro inacreditável, é o esquecimento, o conceito de esquecimento, cuja característica principal é a de que, tão logo ele aparece, *ele se esquece* de que ele se dissolve a si mesmo, que ele não existe mais. Não se esquece apenas, mas ao esquecer esquece-se também que se esqueceu: assim também o fenômeno “esquecer” é esquecido e a partir daí não é mais tangível, nomeável, existente. Por isto ele não pôde nunca ser nomeado na representação deste processo místico de punição. Em um livro que *trata* completamente do esquecimento, nunca é permitido ao esquecimento aparecer em cena explicitamente (HAAS, 1930, p. 196, nossa tradução)⁷⁶.

⁷⁶ “Es ist für mich inzwischen ganz klar geworden, dass der Gegenstand dieses Prozesses, ja der eigentliche Held dieses unglaublichen Buches, *das Vergessen* ist, der *Begriff* des Vergessens, dessen tiefste Haupteigenschaft ja ist, dass er *sich selbst vergisst*, dass er sich selbst auslöscht, dass er nicht mehr existiert,

Esta concepção, apesar de bastante realista e de ajudar a dar sentido para muito do estranhamento do texto, é também pouco nítida por tentar tratar mais do fenômeno da ausência, do que de seus efeitos na tomada de decisão dos personagens ou na constituição dos enredos. Talvez o mais interessante no texto kafkiano seja notar justamente como os personagens e cenários reagem à ação destas forças do ausente ou à presença destas ausências⁷⁷. A reação a esta negatividade é o único momento verdadeiramente positivo, propositivo e atuante do texto, em oposição à paralisação reinante. Em relação ao esquecimento, à falta de conhecimento da história dos lugares e das pessoas, K. encarna o impulso de reação à esta ausência. Em conversa com a hospedeira ele afirma: “Mas existe também a vantagem de que o ignorante ousa mais. (...) Será que a senhora na verdade não teme que, para quem não sabe de nada, tudo parece possível?” (KAFKA, 2000, p. 90).

Como no aforismo do sujeito acorrentado entre dois mundos, citado no primeiro capítulo, a obra de Kafka mantém-se flutuando entre a esterilidade de um presente sem conexão com o passado e o messianismo constituinte da cultura judaica (para o qual, nas palavras de Walter Benjamin, “no futuro cada segundo era o pequeno portal pelo qual o Messias poderia adentrar” (BENJAMIN, 1991b, p. 704, nossa tradução). Talvez a tarefa benjaminiana da *tabula rasa*, a qual nos referimos anteriormente, encontre nas forças infantis e insuficientes e na teimosia de K., que não conhece limites e que é chamado o tempo inteiro de infantil pelos aldeões, um candidato à altura. Pois o que não existe neste viajante, apesar das adversidades, é a nostalgia. A herança do passado encolhe-se até o ponto de tornar-se a “pequena moeda do atual” (BENJAMIN, 1991a, p. 219). O que a ação sem conhecimento histórico de K. mostra é o processo de transformação desta moeda em amuleto, da necessidade em meio. Se prosseguir parece impossível, retornar é

sobald er da ist - man vergisst ja nicht nur, sonder, indem man vergisst, vergisst man auch, dass man vergessen hat: so ist auch das Phänomen “Vergessen” vergessen und daher nicht mehr fassbar, nicht mehr nennbar, nicht mehr vorhanden. Deshalb konnte es auch in der Darstellung dieses mystischen Strafprozesses nie genannt werden: in einem Buch, das ganz vom Vergessen *handelt*, darf das Vergessen niemals ausdrücklich auf die Szene treten”.

⁷⁷ Falamos de ausências, no plural, porque Kafka é reconhecidamente o autor das negatividades: da teologia negativa (Erich Heller), da falta de memória, da falta de sentido claro, etc. Benjamin escreve em carta para Scholem: “Aquilo que quer ser colhido no vôo são coisas não destinadas a nenhum ouvido. Isso implica um conjunto de fatos que caracteriza com rigor a obra de Kafka pelo lado negativo. (Sua caracterização negativa por certo será sempre mais rica em possibilidades que a positiva)” (BENJAMIN, 1993, p. 105).

definitivamente. O presente insuportável, porque desenraizado, tem, contraditoriamente, de tornar-se lar.

- Não posso emigrar - disse K. - vim aqui para ficar aqui. E vou ficar. E numa contradição que não se esforçou para explicar, acrescentou, como se estivesse falando consigo mesmo: - O que poderia ter me atraído para este lugar ermo se não fosse o desejo de permanecer aqui? (KAFKA, 2000, p. 207).

Com isso não se estabelece uma nova origem. K. não irá fixar-se em algum ponto, mas seguirá sempre adiante. Sua obstinação é reflexo da própria obstinação formal do texto kafkiano, do recusar-se a oferecer um sentido pronto, final, para a narração. Mesmo que o castelo permitisse a entrada de K., o que de maneira alguma aconteceria, é o próprio K. quem buscaria uma nova posição. Sem ser herdeiro de ninguém, renegando, revisitando e reafirmando a tradição, Kafka cria uma nova forma que é tão desenraizada, tão difícil de capturar, mas ao mesmo tempo tão clara na busca de um alvo, que se assemelha ao personagem K. Ele, estrangeiro, que não entende a “fala rápida” dos habitantes da aldeia, que interpreta mal as cartas e os conselhos, insiste mesmo assim em falar e em interpretar. É a ele, no fim do romance, que começam a vir os aldeões, reconhecendo nele, talvez, uma possibilidade de transformação. Com isso não se faz nem de K. herói, nem da literatura de Kafka revolucionária do ponto de vista político. Nem nenhum dos dois, aliás, se propõe a isto. É na inovação formal, no entanto, na recusa a dar-se a compreender e na exigência constante da interpretação do leitor, que se encontra sua força emancipatória. O rompimento com a origem não é lamentado, mas tomado como a exigência de mover-se o tempo inteiro (Josef K. pelos corredores dos tribunais, Karl Roßmann pela cidade moderna, Gregor Samsa pelas paredes de seu quarto). Esta negação constante de qualquer normatividade ou prescrição original - gênero literário, religião, nacionalismo, no fim das contas, uma rebelião profana a qualquer forma de *pecado original* - é subversiva o bastante em um mundo em que a regra é se fixar, porque mostra também a arbitrariedade e falsidade de qualquer original. A origem ausente no universo kafkiano não leva a uma busca de restauração ou de fundação, mas leva à sua negação na forma do movimento. A dificuldade de se comunicar, o impulso de ir buscar algo desconhecido em outro lugar – sem com isto, recair na tentação colonialista, fundadora - foi sintetizado

magistralmente por Kafka na já citada parábola “A partida” que poderia ser lida como complemento ao *O castelo* (ela, assim como o romance, foi escrita por volta de 1922):

Eu ordenei que meu cavalo fosse tirado do estábulo. O servo não me entendeu. Eu fui por conta própria ao estábulo, selei meu cavalo e o montei. Ouvi na distância uma trombeta soar e perguntei a ele o que aquilo significava. Ele não sabia de nada e não tinha ouvido nada. No portão ele me parou e me perguntou: - Para onde o senhor cavalga? - Eu não sei – eu disse – apenas embora daqui, apenas embora daqui. Sempre adiante, embora daqui, só assim eu posso alcançar meu objetivo. - Você conhece então seu objetivo? – ele perguntou. - Sim – eu respondi – eu já disse: “Emboradaqui”, este é meu objetivo. - Você não está levando nenhuma provisão de comida – ele disse. - Eu não preciso de nenhuma. – eu disse. – A viagem é tão longa que eu devo morrer de fome se não receber nada no meio do caminho. Nenhuma provisão pode me salvar. Por sorte, é mesmo uma viagem verdadeiramente imensa (KAFKA, 2004b, p. 384, nossa tradução)⁷⁸.

Original e reprodução

A técnica do século XIX forneceu ao conceito de original um novo par, diferente daquele associado ao simulacro que, embasado em um critério de autoridade temporal e verdade, distinguia entre a obra verdadeira e a cópia falsa. A fotografia, o cinema, a própria imprensa séculos antes, e outras técnicas artísticas, que misturaram no momento mesmo da criação um par antes imiscível, criar e reproduzir, possibilitaram à obra original um desenvolvimento no tempo antes reservado a movimentos, escolas, estilos e estéticas inteiras. O ponto inicial, antes reservado às obras primas de cada tempo, que seriam então imitadas até a exaustão, conhece um equivalente em qualquer obra que seja constituída de material e técnica reprodutíveis. A obra prima não é mais imitada em sua grandeza, mas ela mesma mantém-se em reprodução constante, sem pausa, na linha (a)temporal que funda. Quantas cópias e variações devem existir da Fonte de Marcel

⁷⁸ “Ich befahl mein Pferd aus dem Stall zu holen. Der Diener verstand mich nicht. Ich ging selbst in den Stall, sattelte mein Pferd und bestieg es. In der Ferne hörte ich eine Trompete blasen, ich fragte ihn, was das bedeutete. Er wusste nichts und hatte nichts gehört. Beim Tore hielt er mich auf und fragte: »Wohin reitet der Herr?« »Ich weiß es nicht«, sagte ich, »nur weg von hier, nur weg von hier. Immerfort weg von hier, nur so kann ich mein Ziel erreichen.« »Du kennst also dein Ziel«, fragte er. »Ja«, antwortete ich, »ich sagte es doch: ›Weg-von-hier‹ – das ist mein Ziel.« »Du hast keinen Eßvorrat mit«, sagte er. »Ich brauche keinen«, sagte ich, »die Reise ist so lang, daß ich verhungern muß, wenn ich auf dem Weg nichts bekomme. Kein Eßvorrat kann mich retten. Es ist ja zum Glück eine wahrhaft ungeheure Reise«“.

Duchamp? Quantas vezes foi copiada e estampada a foto Guerrillero Heroico com o rosto de Che Guevara tirada por Alberto Korda? Como se reproduz uma performance, um happening ou um flashmob? Este desejo de fundar também adentrou o espaço literário. Com as vanguardas do fim do século XIX e do começo do século XX, grandes obras assumiram, mesmo que por curto tempo, a tarefa de ser a mais original, de maneira bastante semelhante com o desenvolvimento da mercadoria no mercado, rompendo laços com o tradicional que recebeu então o nome de velho e o adjetivo de ultrapassado (como em uma corrida de cavalos). Ao invés de seguir um conjunto de regras estabelecidas pela tradição, cada artista e cada obra se colocaram a tarefa de reinventar a língua. Cada obra origina um idioma próprio na qual se expressa, um código próprio de significados, que se relaciona com a tradição apenas externamente, através de referências, sem mais submeter-se aos padrões clássicos. Estes momentos de rompimento através de grupos de vanguarda já foram chamados pelo nome comum de “Decadência”. Eles não são específicos apenas da Modernidade, mas fazem parte da longa história dos ciclos de rompimento com a tradição e renascimento que a História e a história da arte vivenciaram. Não levar em conta estes ciclos históricos seria seguir a doutrina do fim da História. O que tentamos apresentar com o conceito de origem negativa é, não o simples rompimento melancólico, mas a negação criadora e ativa das imposições históricas, tanto as tradicionais, quanto aquelas de vanguarda dos períodos de decadência. Kafka é tanto herdeiro das tradições gregas e judaicas, como já apontamos, quanto é um dos maiores expoentes de sua época de uma estética do rompimento. A resistência constante a uma identificação mais profunda com alguma destas duas posições é que caracteriza a origem em sua obra como negativa. Caso ela se rendesse a algum destes impulsos, ela comporia uma tradição, a obra se desdobraria falante no tempo e isto ela não deseja. Em 1853, o escrivão Bartleby (ilustre personagem de Herman Melville), não por acaso também um funcionário de escritório e burocrata, se negou irresolutamente a cumprir as tarefas que lhe foram atribuídas. Esta recusa em obedecer, em se conformar, se manifesta na sintaxe, no enredo e na postura da maior parte dos protagonistas kafkianos – que se recusam não a fazer, mas a deixar de fazer. Seria exagero dizer que o desdobramento das leituras de Kafka é o silêncio. Não se trata, no entanto, nem de fala, nem de canto (as sereias, vale lembrar, silenciam). O meio termo

ambíguo, entre o desejo de dizer e sua recusa, foi descrito por ele na narrativa Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos. O suspeito narrador do povo dos camundongos se pergunta sobre o canto de Josefina: “Mas será isto então realmente canto? Não seria talvez apenas um assobiar?” (2004, p. 518, nossa tradução). O simulacro, a cópia, a reprodução dão espaço então à nova antítese do original: o original negativo, aquele que recusa a reprodutibilidade originante que lhe é historicamente imanente. A fascinação da aura dá espaço à fascinação do vácuo.

Certamente a beleza do texto kafkiano - com toda a suspeita que este conceito levanta em relação à literatura moderna e especialmente a uma obra como esta - não está dispersa em imagens sonoras e coloridas, lançadas às margens dos parágrafos como flores à beira da estrada, maturadas para a exibição como no texto de um Proust ou de um Valéry. Não se deve, no entanto, por esta falta de ostentação, também na contramão de seus contemporâneos expressionistas, cair no erro de julgar que ele é, portanto, menos carregado de imagens ou que elas sejam menos minuciosas. A monotonia retórica de seus diálogos, a apresentação monocromática do cenário e o caminho de uma só direção de seu enredo fariam pensar que o interesse maior de O castelo estaria apenas em suas questões mais gerais como o estrangeirismo, a tradição, a burocracia e a segregação. Mas, não apenas estes temas não existem por si só - são evocados em cristal na descrição "monológica" de Kafka -, como a retórica não é tão vulgar, o cenário não é tão incolor e o enredo não é tão circular. Há pequenos elementos de subversão, de reflexão, de cor, de possibilidades de fuga que perturbam a monotonia. A função da repetição neste romance é evidenciar elementos distintos e potencializar seu surgimento. A constatação e representação realista do tédio moderno, mais do que a criação de um mundo fantástico, e, portanto, outro, permite o resgate de um elemento redentor dentro da própria repetição burocrática.

O quimerismo de Kafka é levado aos mais altos níveis neste romance, como se nota nas diversas amantes de Josef K. condensadas em uma única e mutável Frieda. Apesar do tamanho gigantesco da vila e das inúmeras cabanas e postos de funcionários, não existe no romance um desfile de dezenas de personagens distintos e bem caracterizados, como em seus antepassados dostoievskianos, mas uma quase reutilização de personagens. Schwarzer, filho do subcastelão, um dos primeiros personagens a encontrar K., arrogante,

violento, para surpresa do leitor, aparece já na segunda metade do livro como o melancólico e subjugado amante da professora à qual K. é subordinado! Não se trata da transformação moral de um personagem a partir de acontecimentos do enredo, mas de um transporte quase brechtiano: a utilização de um mesmo personagem por vários atores, só que neste caso, a utilização de um mesmo personagem, com um mesmo caráter, para diferentes funções na narrativa. O efeito criador desta redução é apontar correlações até então obscuras entre as funções, como o sadismo do próprio Schwarzer que se converte em masoquismo com a professora, os dois lados da dominação, as duas faces da mesma moeda. Com Klamm, isto se dá de uma maneira ainda mais específica. Sem que nada de “natureza mágica” (2000, p. 266) ocorra, sua aparência se transforma dependendo do lugar e do observador. Um mesmo personagem, um tipo de poliforme (como também fora Zeus e outras divindades na mitologia grega) que através de modificações mínimas se adequa a diversos papéis – senhor no castelo, senhor da aldeia, amante, etc. Para garantir a mesmice de sua identidade, um truque também brechtiano: “Ele veste sempre a mesma roupa, um casaco negro de abas longas” (Ibidem). A descrição às vezes repetitiva de interiores e estradas segue o mesmo tipo de enxugamento. Os caminhos sempre cheios de neve são cercados de cabanas e muros sempre iguais. Mesmo as estruturas mais específicas como a escola ou a torre do castelo aparecem como, ou já vistas anteriormente, ou um aglomerado vagamente distinto da quase de favela que é o povoado. “Mas, ao se aproximar, o castelo o decepcionou, na verdade era só uma cidadezinha miserável, um aglomerado de casas de vila, que se distinguia, por serem todas talvez de pedra, mas a pintura tinha caído havia muito tempo e a pedra parecia se esboroar” (2000, p. 19). O quadro de um dos castelões, obra de arte dentro da obra de arte, da qual o crítico normalmente aguarda alguma constatação metalinguística, neste romance aparece como mais uma confirmação do já conhecido:

À saída chamou a atenção de K. um retrato escuro, numa moldura escura, pendurado na parede. Já do seu pouso ele o havia notado, mas da distância não tinha distinguido os pormenores e acreditava que o retrato propriamente dito fora removido da moldura e só se podia ver a tampa preta da parte de trás (2000, p. 16).

A moldura, que de tão escura é fagocitada pelo quadro, indica por sua ausência na

visão de K. ao mesmo tempo a inexistência do espaço sagrado, ritual, da arte, e o espalhamento da presença potente da figura ali retratada. A ausência de distinção entre quadro e resto do mundo representa a igualdade da substância da qual quase tudo naquele cenário é composto. A especificidade dos indivíduos desaparece ante a máquina de produção em série que é a burocracia do Castelo: tudo se converte em engrenagem, cópias mecânicas da matriz. A maior parte dos elementos locais apresentados no romance é apresentada em função da estrutural do castelo. Segundo Rüdiger Campe e sua idéia de romance institucional:

Aqui o momento autobiográfico da narrativa logo se inicia, quando K. é posto para falar pelo filho do subcastelão, Schwarzer. Não se trata primeiramente de uma identidade pessoal, que possa então ser decomposta em uma descrição da vida cheia de conteúdo e em um nome ao qual se responde. Aqui se trata de identidade apenas para a instituição, em documento de passe ou nomeação. O nome que conta é a posição e a única história que será contada é a história da colocação institucional (2004, p. 199, nossa tradução)⁷⁹.

A aldeia poderia ser entendida, e ela mesma se faz passar, por um *sistema* que não aceita exterior ou distinto, apenas variações específicas do original. Ainda segundo Campe, "para o romance, o território da instituição transforma-se em mundo interior sem mundo exterior (IBIDEM, p. 206, nossa tradução). O hospedeiro explica para o estrangeiro K. uma característica interessante sobre os senhores: "Os senhores são extremamente sensíveis; estou convencido de que não são capazes, pelo menos sem preparação, de suportar a visão de um estranho" (2000, p. 56). Os poderosos senhores do castelo não podem com a simples visão de K.? Trata-se de uma interessante inversão de papéis que se deve, sem dúvida, ao estrangeirismo de K., ao seu ser de fora.

O professor também lhe diz: "Não há diferença entre a aldeia e o castelo". Isto tem que ser compreendido de uma maneira profunda, embora não dogmática, como explicaremos mais adiante. De uma maneira semelhante aos regimes totalitários do século

⁷⁹“Hier kommt der autobiographische Augenblick der Erzählung gleich zu Anfang, wenn K. vom Sohn des Unterkastellans, Schwarzer, zur Rede gestellt wird. Es geht gar nicht erst um eine personale Identität, die dann in eine inhaltliche Lebensbeschreibung und in den Namen, auf den einer reagiert, zerlegt werden kann. Hier geht es um Identität nur für die Institution, um Paß oder Bestallung. Der Name der zählt ist die Position; und die einzige Geschichte, die erzählt wird, ist die Geschichte der institutionellen Stellung”.

XX, em que qualquer um, professor, vizinho ou filho, pode ser um funcionário disfarçado, em *O castelo* cada personagem é, também, funcionário do castelo. Não porque apóiem ativamente o regime ou por desgostarem de K., mas simplesmente pela identificação com a ideologia reinante. Não importa o quão absurda pareça uma situação, a crença, que chamamos no começo deste trabalho de “fukuyamista”, de que esta é a normalidade e a melhor das instituições possíveis, faz com que todos sigam sua vida, trabalhando, reproduzindo, mantendo a instituição em funcionamento. A identificação geral é tamanha que chega até às vítimas. Olga tenta explicar para K. a história do banimento de sua família, que o estrangeiro não consegue compreender:

- Bem – disse K. – Uma vez que não acontecia nada e não era de se esperar alguma punição explícita, do que vocês tinham medo? Que tipo de gente são vocês?

- Como posso explicar a você? – disse Olga. – Não temíamos nada futuro, sofriamos já com o presente, estávamos em meio à punição. As pessoas na aldeia esperavam que fôssemos encontrá-los, que o pai abrisse outra vez sua oficina, que Amália – que sabia costurar belos vestidos, verdade que só para as pessoas mais distintas – viesse receber de novo encomendas; todas as pessoas sofriam pelo que haviam feito; quando na aldeia uma família acatada é de repente excluída, todo mundo enfrenta isso com alguma desvantagem; *quando se desligaram de nós acreditaram que faziam apenas o seu dever: nós não teríamos agido de outra forma no seu lugar* (2000, p. 309-310, nosso grifo).

A dominação não é efetiva quando o dominador se identifica com o sistema, mas quando o próprio oprimido se identifica com a dominação. Neste sistema de reproduções, de cópias específicas, K. e alguns outros personagens parecem representar uma alternativa, parecem ser um original. Daí seu poder de sedução sobre os aldeões (Frieda, Pepi, Olga, Hans, mulher da cabana, mulher do gerente, Barnabás, Gerstäcker). Ele representa a possibilidade de mudança, de fim da era original anterior. K., no entanto, tem pouco de realmente revolucionário. Não se pode dizer que ele é anti-autoritário. Ele mesmo afirma: “Se uma autoridade é boa, por que não se deveria ter respeito perante ela?” (2000, p. 274). Sua revolta se dá pelo seu papel no sistema autoritário não contra ele em geral. Ele é muito afirmativo em seu papel autoritário de patrão e a maneira que trata os infantis, mas irritantes, ajudantes demonstra disto. K. não deseja fundar uma nova comunidade, nem tampouco tornar-se rei. Em uma imagem, K. quer *atravessar* todas as instituições. “Quero

estar sempre livre” (2000, p. 16), como ele diz ingenuamente no início do romance. Ele não deseja, ao contrário do que às vezes diz, estabelecer-se na aldeia, originar. Seu impulso é por excelência anti-colonialista, o que ele quer é partir (como o protagonista de “Um passeio repentino”, do primeiro livro *Contemplação*), ele quer se movimentar, avançar, ir adiante, ir “Emboradaqui”. Neste sentido, K. encarna o original negativo, aquele que não apenas denuncia a falsidade da pretensão de totalidade e eternidade do original ausente vigente, mas que se nega ele mesmo a estabelecer qualquer coisa que não seja o movimento, a não permanência, o que não é dado.

Estes elementos deslocados e malucos, *verrückten*, representam em sua simples existência um risco para toda a pretensão totalizadora da instituição. A solução final para o elemento de distúrbio é a mesma dos *sistemas totalitários*: a transferência, a segregação, a expulsão e, no limite, a eliminação. Não há, talvez, imagem mais evidente deste procedimento na literatura ficcional do começo do século XX do que a dos Barnabás. Não por acaso, o elemento feminino é aqui o central. Amália, uma das raras mulheres de Kafka que não representa o embuste e a prostituição, no simples ato de renúncia a um galanteio grosseiro gera consequências cósmicas: questiona a totalidade do sistema e sua relação de hierarquia entre o castelo e a aldeia - fundamento da dominação - sendo castigada por isso de maneira inapelável, jogada em um tipo de tártaro, prisão quase fora, mas ainda dentro, levando consigo toda a família. Neste sentido, os Barnabás são não apenas malditos, mas satânicos: são aqueles expulsos pelo questionamento da ordem cósmica. Quase como respondendo à “lição” anterior do professor a K., sobre a igualdade entre a aldeia e o castelo, Olga afirma com um tom que caberia em uma crítica moderna do estado de direito: “Na verdade consta que todos nós pertencemos ao castelo, que não existe distância e portanto nada para transpor; talvez de hábito seja assim, mas tivemos infelizmente oportunidade de ver que não é o caso justamente quando o assunto é de interesse” (2000, p. 293).

A expulsão dos Barnabás, esta quase auto-expulsão, marca uma distinção dentro do romance. A diferença entre a reprodução específica, encarnação do sempre igual burocrático do Castelo, e este elemento distinto, aquele que no seu simples surgir aterroriza a instituição em sua ontologia, é a mesma entre a rocha que gira ciclicamente na eternidade

do éter e a estrela cadente que passando próxima à Saturno deslocaria a órbita de seus anéis. Poucas vezes no romance esta distinção é tão clara quanto no choque entre a aparição dos ajudantes e o surgimento de Barnabás:

K. conservou a carta na mão enquanto fitava o homem, que naquele momento lhe parecia mais importante. Havia uma grande semelhança entre ele e os ajudantes, era tão esbelto quanto eles, estava igualmente vestido com trajes justos, era flexível e desembaraçado como eles, mas apesar disso totalmente diferente, K. o teria preferido muito mais como ajudante! Ele lembrava um pouco a mulher com o bebê ao colo que tinha visto na casa do mestre-de-curtume. Sua roupa era quase branca, certamente não era de seda, era um traje de inverno como todos os outros, mas tinha a delicadeza e a solenidade de uma roupa de seda. Seu rosto era claro e aberto, os olhos extremamente grandes. O sorriso tinha alguma coisa incomumente encorajadora; ele passava a mão pelo rosto como se quisesse afugentar esse sorriso, mas não o conseguia. (2000, p. 40).

Nós já nos encontramos com estes “olhos extremamente grandes” no Ulisses de Kafka. O ambiente até então cinzento e sem saída do romance é literalmente iluminado pelo surgimento de Barnabás. Esta descrição só pode ser comparada àquela imagem que é a parte mais metalingüística da narrativa, e reinvocada no próprio surgimento de Barnabás, a da mulher na cabana:

Por fim a fumaça se dissipou um pouco e K. pôde lentamente orientar-se. Parecia ser um dia de limpeza geral. Perto da porta lavava-se roupa. A fumaça porém vinha do canto esquerdo, onde, numa tina de madeira de um tamanho que K. ainda nunca tinha visto - mais ou menos o de duas camas -, dois homens se banhavam na água que soltava vapor. Mas mais surpreendentemente ainda, sem que se soubesse exatamente no que consistia a surpresa, era o canto da direita. De uma grande fresta, a única parede dos fundos, chegava, provavelmente do pátio, uma pálida luz de neve, que dava um brilho como se fosse de seda ao vestido de uma mulher bem no canto, quase deitada de cansaço numa poltrona de espaldar alto. Ela segurava ao seio um bebê. À sua volta brincavam algumas crianças, filhos de camponeses, como se podia ver, mas ela não parecia pertencer ao seu meio - certamente a enfermidade e o cansaço refinam até os camponeses. (...) A mulher na poltrona continuava como se estivesse inanimada, não baixava o olhar nem mesmo para a criança ao seio, mas dirigia-o para um alvo indefinido no alto (2000, p. 23-24).

Também já vimos este olhar, tanto em Ulisses, quanto em Amália. Nestas duas imagens evidencia-se através da repetição exaustiva na descrição a potencialização do surgimento das personagens. Dentro da intensidade nauseante do eterno branco-neve a

simplicidade da pálida luz "como se fosse de seda" é a redenção. Estas imagens distintas, quase oníricas, como a acomodação de K. na carroça de Klamm, são como que polidas através do enxugamento descritivo do resto do texto. Este excesso de polimento, que em alguns momentos flerta com o procedimento poético, tem como consequência a imantação da imagem. Em sua distinção ela surge com uma aura extra-referencial. É tão fechada em si que guarda em seu interior uma alternativa à monotonia reinante no cenário. A diferença se marca na própria constituição da cena. K. tem que atravessar como que uma bruma para encontrar esta pequena ilha secreta. Sua encarnação se dá nesta figura materna e essencialmente doentia. A única pista de sua paralisação é o olhar para o alto. No caso de *O Castelo*, a pergunta de K. apenas explicita a óbvia distinção da personagem: "Com olhos cansados e azuis ela fitou K., um lenço de seda transparente descia-lhe até o meio da testa, o bebê dormia no seu seio. - Quem é você? - perguntou K. Com menosprezo - não estava claro se o desdém cabia a K. ou às suas próprias palavras - ela disse: - Uma moça do castelo" (2000, p. 26). A aura, o palor sobre a cabeça daqueles personagens essencialmente diferentes, é um recurso literário já desde *A Odisseia*. Em *O Castelo*, Kafka lhe dá forma na imagem da seda. Não apenas materialmente como tecido, mas também em sua constituição aérea, luminosa e nobre. Sua origem, o Olimpo kafkiano do qual desce a encarnação moderna do Hermes, Barnabás, é o Castelo. Mas nem a aura grega, aquela distinção na figura que tem por propósito a distinção entre o mortal e o divino, é a mesma, nem o protagonista K. terá o destino feliz de seu antepassado Ulisses que retorna bem-aventurado ao lugar que pertence. Se os impulsos de suas viagens têm algo de semelhante, a auto-descoberta na descoberta do mundo, o local de retorno, no entanto, se distingue completamente. Enquanto Ulisses deseja o retorno à pátria natal, K. tem um passado obscuro e contraditório do qual, pode-se imaginar que esteja já perdido... Seu ponto de partida, portanto, não é uma gloriosa batalha, mas é, em certo sentido, seu próprio ponto de chegada: a aldeia do Castelo. A origem negativa é atualizada a cada momento, ela torna pátria, *Heimat*, cada presente.

Entre os personagens que tomam a origem como movimento e os que a tomam como crença paralisadora no ausente existe uma diferença clara, inclusive visual. Ocorre em *O Castelo* uma inversão da origem: a distinção divina, aurática, na substituição precária

do Olimpo pelo Castelo, se converte em feitiço. Todo aquele que vem sob as bênçãos do Castelo traz das alturas a marca do efêmero. Não por acaso a aparência real dos senhores é desconhecida:

Naturalmente, porém, seu aspecto físico é bem conhecido na aldeia, alguns o viram, todos ouviram falar dele e dessa aparência, desses rumores e também de segundas intenções, várias e falsas, se formou uma imagem de Klamm que certamente nos traços básicos deve ser verdadeira. Mas só nesses traços essenciais. De resto ela é mutável com a aparência real de Klamm e talvez nem mesmo tão mutável. Ele deve ter uma aparência completamente diferente quando vem à aldeia, outra quando a deixa, outra ainda antes de ter bebido cerveja, outra dormindo, outra sozinho, outra durante uma conversa e, o que é compreensível, quase inteiramente outra lá em cima no castelo (2000, p. 265-266).

A pretensão eterna e divina do Castelo marca sua inverdade na perecibilidade dos que dele vêm. Pois o específico vem do Castelo e guarda em sua aparência um sinal de encanto. A essência dos funcionários é literalizada em sua aparência ilusória. Os dois ajudantes de K. são aos olhos deste idênticos: "- Com vocês não é fácil - disse K., comparando os seus rostos, como já o tinha feito várias vezes. - Como é que posso distinguir um do outro? Vocês são diferentes apenas no nome, no mais são parecidos como - estacou e depois prosseguiu involuntariamente - no mais vocês são parecidos como cobras" (2000, p. 34). Esta aparência mágica como que concedida pelo Castelo dissolve-se como o fim de um feitiço num conto de fadas: "[Jeremias] Tinha o ar mais envelhecido, mais cansado, era mais enrugado, mas o rosto era cheio e seu modo de andar era completamente diferente do jeito de andar esbelto e como que eletrizado dos ajudantes; era lento, mancava um pouco, distintamente enfermiço" (2000, p. 345). Na resposta ao questionamento de K. pelos motivos da transformação, Jeremias explicita: "- É porque estou sozinho". O que é produzido em série, como a mercadoria capitalista, tira seu encanto da semelhança, não da unicidade. Terminada a tarefa, pode o ajudante voltar a ser mais um aldeão, sempre igual aos outros em sua indistinção (um daqueles homem-profissão do qual falou Günther Anders). Os personagens distintos, por outro lado, mostram em sua aparência, principalmente no olhar do qual tratamos, a obstinação permanente. Este olhar que se mantém imutável é diametralmente oposto ao encanto efêmero dos ajudantes, aquela casca que expira ao fim da tarefa. Não se trata apenas da origem (já que esta, como

repetidamente mostra o enredo, está perdida), mas da postura em relação a ela: insistência na falsidade ou aceitação da ruptura (ou da queda). Apenas aquele que paradoxalmente tem, na ruptura com a origem, a própria origem, é efetivamente distinto: tem na própria história a marca da distinção.

Kafka constitui um tipo de 'realeza' como só seria possível, talvez, no século XX. O único título dado a conhecer é o do Conde de Westwest. Nada se sabe sobre a estrutura política da aldeia, tampouco sobre a nobreza que rege o funcionamento do Castelo. A paradoxal impressão que se tem é de que não há um cetro mandante, mas que o próprio cetro é apenas ele também mais uma alavanca da máquina. O posto hierárquico máximo não está no sempre longínquo imperador kafkiano, mas em sua inovação última e mais realista - e talvez das mais terrivelmente proféticas em Kafka -, a de uma casta de funcionários burocráticos. Misturam-se numa única instituição (ou talvez se revela o caráter real mais profundo da última) a nobreza feudal européia e a burocracia estatal moderna.

Estrangeirismo e sacrifício: as faces do amor em O castelo

Um resumo possível do enredo de O castelo seria: a história de um homem que deseja penetrar um castelo. A palavra original alemã Schloß deriva do mesmo radical do verbo schließen, que significa fechar, ela significa na língua corrente tanto castelo, fortaleza, quanto fechadura. Trata-se, portanto, de algo fechado que o protagonista K. deseja abrir e penetrar. Contra suas intenções ele encontra pelo caminho homens mais poderosos do que ele (todos descritos, geralmente, como maiores e mais peludos). Suas aliadas neste processo normalmente são as mulheres – quase todas elas, amantes ou ex-amantes de senhores ou elas mesmas vindas ou banidas do castelo. A conotação sexual desta empreitada pela penetração é evidente e não desimportante, pois, como tentaremos mostrar, as forças eróticas neste romance são o impulso mesmo do movimento do local original (ausente ou semi-presente apenas em fragmentos e memórias dubitáveis) para um alhures estrangeiro, são a encarnação corpórea e metafísica da origem negativa. Uma das poucas cenas eróticas de O castelo refere-se a esta força de desorientadora:

Eles se abraçaram, o pequeno corpo ardia nas mãos de K., eles rolaram, num estado de esquecimento do qual K. tentava contínua, mas inutilmente se livrar; alguns passos à frente, bateram surdamente na porta de Klammm e depois ficaram deitados nas pequenas poças de cerveja e outras sujeiras que cobriam o chão. Ali passaram-se as horas, horas de respiração confundida, de batidas comuns do coração, horas nas quais K. tinha sem parar *o sentimento de que se perdia ou estivesse numa terra estranha* como ninguém antes dele, uma terra estranha na qual até o ar não tinha nada de familiar e em cujas tentações sem sentido não era possível fazer nada *senão ir em frente e continuar se perdendo* (2000, p. 69, nosso grifo)⁸⁰.

O amor é a força que exige o movimento para uma “terra estranha”, um lugar para perder-se e seguir se perdendo. É uma força de desterritorialização, para usar o vocabulário de um grande crítico de Kafka, e assim, uma força negativa, a força anti-institucional por excelência. Uma força que não assenta e funda, mas que busca a redenção libertadora do exílio. O amor em *O castelo* é uma tentativa de elogio negativo do exílio, como uma alternativa à opressão do Egito cativo. Um dos momentos mais surpreendentes do romance é o pedido de Frieda para que eles emigrassem para a Espanha ou o Sul da França. Ele surpreende tanto o leitor porque reconhece por um momento que há algo, além de K., exterior à instituição. Este é o primeiro momento de libertação que o amor de ambos permite: Frieda rompe, mesmo que por um curto momento, com o encantamento original e sente instintivamente o imperativo de ir não apenas para outro lugar, mas ir principalmente “emboradaqui”. (In)felizmente para o caso de ambos, o ponto original ainda foi decisivo o bastante para fazer com que os imperativos de perderem-se se distanciassem: K., o estrangeiro, precisa perder-se no estrangeiro que é a aldeia, enquanto Frieda, a autóctone, precisa perder-se para fora dela. Quando ela percebe a intenção dele, não resta mais esperança alguma para o relacionamento dos dois. Paradoxalmente, se o amor deles for verdadeiro, a cisão só pode crescer. O amor é a força que exige do sujeito que ele se

⁸⁰ “Sie umfaßten einander, der kleine Körper brannte in K.s Händen, sie rollten in einer Besinnungslosigkeit, aus der sich K. fortwährend, aber vergeblich, zu retten suchte, ein paar Schritte weit, schlugen dumpf an Klamms Tür und lagen dann in den kleinen Pfützen Biers und dem sonstigen Unrat, von dem der Boden bedeckt war. Dort vergingen Stunden, Stunden gemeinsamen Atems, gemeinsamen Herzschlags, Stunden, in denen K. immerfort das Gefühl hatte, er verirre sich oder er sei so weit in der Fremde, wie vor ihm noch kein Mensch, einer Fremde, in der selbst die Luft keinen Bestandteil der Heimatluft habe, in der man vor Fremdheit ersticken müsse und in deren unsinnigen Verlockungen man doch nichts tun könne als weiter gehen, weiter sich verirren“.

lance para além dos limites estritamente pressupostos no seu original, seu imperativo primeiro é tornar-se estrangeiro. Schwarzer, o jovem filho do sub-castelão, também abandonou a vida entre as autoridades do castelo, para desespero de seu pai, e lançou-se aos pés da professora da aldeia que apenas tolera sua presença. Tudo indica que a mulher da cabana também tenha caído de seu posto no castelo pela força de um amor, mesmo que de curta duração. O amor em Kafka, esta força poderosa que impele os personagens a se movimentarem, raramente constrói. A comunhão pressuposta, por exemplo, no amor cristão – que pressupõe, no encontro carnal, o encontro místico entre o indivíduo e Deus - não tem lugar no romance que trata do estrangeiro e das ausências. Uma das diversas perguntas que o leitor se faz é sobre a honestidade de K. com Frieda. Ele realmente a ama ou apenas deseja utilizar-se dela para seus próprios fins? Antes de tentar responder a esta questão, talvez seja interessante analisar os pressupostos desta pergunta, ou seja, o conceito de amor por trás do questionamento. Em nosso contexto talvez a noção mais imediata de amor seja aquela paulina, segunda a qual o amor ou a caridade, dependendo da tradução, “é paciente, a caridade é prestativa, não é invejosa, não se ostenta, não se incha de orgulho. Nada faz de inconveniente, não procura o seu próprio interesse” (2006, I Coríntios 13:4-5), de maneira muito diferente da seguinte explicação de K. a Frieda, tão honesta quanto se pode ainda acreditar na honestidade de K. nesta altura do romance:

Se é verdade que abuso de você, então ela [dona do albergue] também o faz de forma semelhante. Mas agora pense no seguinte Frieda: mesmo que tudo fosse exatamente como afirma a dona do albergue, só seria muito ruim num caso, ou seja, se você não gosta de mim. Então sim, a realidade seria que a conquistei com cálculo e malícia, para lucrar com essa posse. (...) Mas se as coisas não forem tão más assim e um predador ladino não a tivesse apanhado, mas ao contrário você tivesse vindo ao meu encontro como eu fui ao seu e tivéssemos nos encontrado ambos esquecidos de si mesmos, como é que seria, diga, Frieda? Significa sem dúvida que defendo minha causa tanto quanto a sua, aqui não há distinção, e só uma inimiga, a dona do albergue, pode traçar uma. (2000, p. 239-240).

O amor não é uma construção, é um impulso. O máximo que K. pode fazer é agarrar-se a Frieda e levá-la consigo rumo ao seu “emboradaqui”, da mesma maneira que Frieda propõe a ele a emigração. O segundo encontro sexual de K. e Frieda é já diferente do primeiro, a terra mais que estrangeira visitada por eles, já não se encontra a vista: sua missão é buscá-la:

Quis dizer alguma coisa, mas não pôde continuar falando porque a cadeira estava bem ao lado da cama, eles oscilaram e caíram em cima dela. Lá ficaram, *mas não tão entregues como durante a noite*. Ela buscava algo e ele buscava algo, ambos furiosos, fazendo caretas; enterrando a cabeça um no peito do outro eles se buscavam e seus abraços e seus corpos arqueados não os faziam esquecer, *mas lembrar-se da obrigação de continuar buscando*; como os cães raspam desesperadamente o chão, eles raspavam os seus corpos e, desamparados e decepcionados, para alcançar ainda uma última felicidade, eles às vezes passavam a larga língua sobre o rosto do outro. Só o cansaço os acalmava e os tornava mutuamente gratos (2000, p. 75, nosso grifo).

Isto é provavelmente o máximo que se pode dizer sobre o amor de K. e Frieda. O “P.S.” da literatura de amor romântico europeia que eles representam, segundo Erich Heller, é no máximo uma ampliação, uma potencialização, ou melhor, a detonação de um impulso de se perder.

Devemos distinguir claramente entre a força de rompimento que é o amor e entre a mera sexualidade, que desempenha um papel importante na literatura de Kafka. Adorno, por exemplo, chegou ao ponto de afirmar que “a personalidade se transforma de entidade substancial em mero princípio organizatório de impulsos somáticos. Tanto em Freud como em Kafka, a vigência da alma é cancelada” (1998, p. 246). Com isto não se diz que o sujeito seja apenas um autômato, pelo contrário. Adorno foca no aspecto material da constituição do sujeito, no corpo, que é o que é vigente. Não se trata de animalizar os personagens sem alma, mas de entender os momentos de humanidade no animal e para além dele. O além do animal, poderíamos dizer, é a história humana, de forma que seu único momento não animal é quando o indivíduo age para além de si, em prol de um Outro, maior que ele e que ele compõe, que se desdobra no tempo, antes e depois dele. Em Kafka, esta é a única “comunhão” possível. Ela não é visível no ingresso em uma comunidade, moderna ou arcaica, mas apenas em um futuro, em um salto que se pode apenas esperar, para além do mundo presente. É uma comunhão, de certa maneira, para além da temporalidade historicista que se dá na solidão mais absoluta – algumas das histórias mais libertadoras de Kafka, não por acaso, estão presentes em seu livro de juventude, *Betrachtung*, traduzido por *Contemplação*, mas também por “meditação”. Os casos

amorosos podem servir de gatilho para esta comunhão, mas dificilmente avançam além do impulso inicial. (Quanto Milena Jesenská e Franz Kafka ajudaram-se a se perder?)

Do ponto de vista institucional, o amor, ou, mais precisamente, as forças eróticas no romance são, como todo o resto, pertencentes e gerenciadas pelo castelo. Como nos antigos feudos medievais, o senhor tem prioridade sobre as moças vassalas. Este erotismo não tem nada da força de deslocamento e desnorteamento como a que surge entre K. e Frieda, na revelação, através do amante, de que há um Outro além da temporalidade vazia, pautada no original. O erotismo no contexto da aldeia de *O castelo* é quase o oposto deste amor. Olga descreve de maneira irônica a situação amorosa entre os funcionários e as aldeãs: “Amor aqui nunca falta. Não existe amor infeliz de funcionário” (2000, p. 294). Amor para a instituição é uma das questões burocráticas com as quais o sistema tem de lidar, como água ou comida: simples necessidade somática dos funcionários que têm de ser saciada para que o ‘todo’ ande bem. Isto é evidente quando Frieda é chamada novamente ao balcão. Não há espaço para considerar a paixão do casal, só o que importa é que nada atrapalhe os serviços do senhor. Por isto, apenas para que a ausência de Frieda não perturbe a Klamm e conseqüentemente sua função na instituição, é que ela é chamada. Não porque Klamm sofresse com sua ausência. É possível que ele nem a tenha notado. No primeiro enlace de K. e Frieda, a voz de Klamm é descrita como uma voz “profunda, que ao mesmo tempo ordenava e era *indiferente*” (2000, p. 69, nosso grifo). Esta indiferença é a do homem convertido em funcionário, mas não da instituição. Ela ainda sabe das necessidades do homem e cuida, assim como cuidaria de uma arriscada mudança na dieta do senhor, do retorno de Frieda. A seguinte descrição evidencia o caráter quimérico deste sistema erótico: “Klamm é sem dúvida como um comandante sobre o exército de mulheres, ordena ora esta, ora aquela, para ir até ele; não tolera nenhuma demora e assim como ordena a vir, também ordena para ir embora” (2000, p. 293). Trata-se de uma montagem de elementos arcaicos, oriundos de um tipo de patriarcalismo feudal, e de elementos modernos, oriundos tanto das burocracias estatais, quanto dos excessos sexuais dos regimes fascistas do século XX, tal como descritas maximamente em *Salò ou os 120 dias de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini.

Que o erotismo seja gerido desta maneira pela instituição, isto é conhecido e tomado como algo evidente por todos, como as outras normas-tradições da aldeia. Por isto

o tamanho e gravidade do pecado de Amália. Não é apenas o maior e mais grave, mas o mais distinto. O imperdoável é que Amália se portou de maneira diferente do que se espera das moças da aldeia. Uma pergunta moralizante como a da degradação destas moças só é possível após o gesto de Amália, que aponta para uma alternativa, proibida, fora do sistema institucional. É isto que principalmente as outras mulheres não podem perdoar. Não por acaso os ataques mais virulentos à Amália vêm de duas orgulhosas ex-amantes de senhores: a dona do albergue e Frieda. A palavra amante, *Geliebte*, aliás, guarda em alemão dois significados que em português são bastante distintos: a amada e a amante. A primeira, aceita pela sociedade e representada como santa, e a segunda, a rechaçada pela sociedade e representada na imagem da prostituta (como na caracterização machista tradicional). O quimerismo do termo escolhido por Kafka mostra como n’*O castelo* há uma coexistência entre aspectos dos dois termos. A *Geliebte* é, por assim dizer, a prostituta oficial, ou seja, é a amante que é aceita e bem vista pela sociedade. Isto, claro, até o gesto de Amália ressignificar a função. Em sua discussão final com K., Frieda se irrita com a afirmação de que Amália seria ‘recatada’: “- Mas por que você a chama de recatada? – perguntou Frieda inflexível; K. considerou essa participação um sinal favorável a ele. – Você testou isso ou quer rebaixar as outras?” (2000, p. 365). A exceção que Amália representa é também uma condenação para todas as outras. A negação de Amália ao brutal chamado do senhor também insere no romance um referencial que sem ela não existiria: o da humanidade. As moças da aldeia, graças ao gesto maldito de Amália, são elevadas da condição de animais sexuais para a de humanas. Não houvesse Amália, o leitor poderia tomar a situação de prostituição como mais uma das normalidades da aldeia (e da sociedade). Alain Badiou tem como um dos argumentos centrais em seu estudo sobre a ética e *Para uma Nova Teoria do Sujeito*, o fato de que a única coisa que caracteriza o humano, o único momento humano do animal-homem, é seu ser imortal:

Um imortal: isto é o que as piores situações que podem ser infringidas a um homem mostram que ele é, na medida em que ele se distingue do variado e voraz fluxo da vida. Para pensarmos qualquer aspecto do Homem, nós precisamos começar deste princípio. Então, se “direitos do homem” existem, eles certamente não são direitos da vida contra a morte, ou direitos da sobrevivência contra a miséria. Eles são os direitos do Imortal, afirmados em seu próprio direito, ou os direitos do Infinito, exercidos sobre a contingência do sofrimento e da morte. O

fato de que no fim todos morremos, que só reste pó, não altera de maneira alguma a identidade do Homem como imortal no instante em que ele se afirma como alguém que corre contra a tentação do querer-ser-um-animal para o qual as circunstâncias podem expô-lo. E nós sabemos que cada ser humano é capaz de ser este imortal – imprevisivelmente, seja em grandes ou pequenas circunstâncias, para verdades importantes ou secundárias. Em cada caso, a subjetivação é imortal, e faz o Homem. Fora disso, há apenas uma espécie biológica, um “bípede sem penas”, do qual os charmes não são óbvios⁸¹ (2001, p. 12, nossa tradução).

Se Amália soubesse das consequências diretas de seu ato, teria ela, mesmo assim, rechaçado a convocação infame do senhor? Tudo indica que sim. Amália foi fiel a um sentimento que, de maneira semelhante ao amor de Frieda por K., lhe fez abandonar por um instante toda a instituição e seus poderes, e a lançar-se para além deles. A queda posterior não diminui a grandeza do seu ato, só o torna ainda mais distinto. Não há um outro para quem este sentimento é direcionado, não se trata de uma força criadora, mas de uma força negativa, uma força de reação à dominação patriarcal do castelo sobre as moças da aldeia. Um tipo de amor negativo, um amor que nega sua falsificação, sem, ao mesmo tempo, se dizer. Vale lembrar que Amália, ao contrário de K., não é estrangeira. Ela compreende bem as regras e costumes da aldeia, sua revolta não é a do civilizado em relação ao ‘bárbaro’, como *Na colônia penal*. Ela é parte do original que ela mesma nega, encarna, portanto, a origem negativa. Seu gesto não diz o que ela entende por amor, não diz nada sobre sua sexualidade, não diz o que ela espera de um amante, diz apenas que aquilo, vindo daquela maneira, daquele homem, não é amor. A segregação, a punição, a ameaça constante à própria sobrevivência, estes momentos de perigo para o animal, sucumbem diante da presença do Imortal em Amália que exige em seu ato de negação e renúncia uma outra abordagem, um outro modelo de relação amorosa e sexual do que aquele possível da aldeia. Neste surgir do Imortal, a única força mais poderosa do que os poderes do castelo,

⁸¹ “An immortal: this is what the worst situations that can be inflicted upon Man show him to be, in so far as he distinguishes himself within the varied and rapacious flux of life. In order to think any aspect of Man, we must begin from this principle. So, if 'rights of man' exist, they are surely not rights of life against death, or rights of survival against misery. They are the rights of the Immortal, affirmed in their own right, or the rights of the Infinite, exercised over the contingency of suffering and death. The fact that in the end we all die, that only dust remains, in no way alters Man's identity as immortal at the instant in which he affirms himself as someone who runs counter to the temptation of wanting-to-be-an-animal to which circumstances may expose him. And we know that every human being is capable of being this immortal - unpredictably, be it in circumstances great or small, for truths important or secondary. In each case, subjectivation is immortal, and makes Man. Beyond this there is only a biological species, a 'biped without feathers', whose charms are not obvious”.

as relações sexuais, assentadas não apenas na exploração do senhor aos vassallos, mas dos homens às mulheres, é chacoalhada e ressignificada. K. e o leitor, os estrangeiros, não compreendem bem o crime de Amália – não compreendem porque percebem que não se trata de um crime, mas de um momento, embora arriscado, de grandeza.

Seria possível falar em um sacrifício de Amália? De qual tipo de sacrifício? Neste caso, parece que estamos próximos do sacrifício de Isaac, em que o pai, Abraão, atendendo ao desejo de Deus, ameaça sacrificar seu filho e é detido no último instante por um anjo. Trata-se, poderíamos dizer, de um sacrifício de barganha, em que o sacrificado é passivo, de uma ‘sacrificação’ para aplacar ou agradar uma divindade, de maneira semelhante aos ritos de sacrifício de diversas culturas, como o de Andrômeda, na antiga mitologia grega. Muitos momentos da obra de Kafka poderiam ser interpretados sob este viés. O pecado original do filho nada mais seria do que ser sacrificável ao Deus obscuro e cruel, de acordo com seu gênero. Em *A metamorfose*, o sacrifício dos filhos pelo pai é um dos temas principais: o filho homem é sacrificado ao Deus-trabalho, enquanto a filha, ao que tudo indica no fim do livro, será sacrificada em casamento ao Deus-família. O Deus kafkiano é quimérico, não tem apenas a face obscura dos momentos mais violentos do Velho Testamento, mas tem também cicatrizes metálicas, cibernéticas, um brilho vermelho fluorescente do olhar, dos lados mais opressores e aniquiladores das instituições modernas. Deste ponto de vista, poderíamos falar da sacrificação de Amália. No livro de *Gênesis*, a sacrificação de Isaac é assim descrita:

Abraão disse a seus servos: "Permaneçam aqui com o jumento. Eu e o menino iremos até lá, adoraremos e voltaremos a vós." Abraão tomou a lenha do holocausto e a colocou sobre seu filho Isaac, tendo ele mesmo tomado nas mãos o fogo e o cutelo, e foram-se os dois juntos. Isaac dirigiu-se a seu pai Abraão e disse: "Meu pai!" Ele respondeu: "Sim, meu filho!" — "Eis o fogo e a lenha," retomou ele, "mas onde está o cordeiro para o holocausto?" Abraão respondeu: "É Deus quem proverá o cordeiro para o holocausto, meu filho", e foram-se os dois juntos. Quando chegaram ao lugar que Deus lhe indicara, Abraão construiu o altar, dispôs a lenha, depois amarrou seu filho e o colocou sobre o altar, em cima da lenha. Abraão estendeu a mão e apanhou o cutelo para imolar seu filho (2006, Gênesis 22:5-10).

Não é apenas o Deus que é atualizado, mas também o sacrificado. A sacrifcação de Amália é assim descrita por sua irmã:

Quando então estávamos prontas para sair, Amália ficou diante de mim, em pé, nós todos estávamos admirando, e o pai disse: “Hoje, lembrem-se do que estou dizendo, Amália ganha um noivo”. Foi então que, não sei por quê, tirei o colar do pescoço, meu orgulho, e o coloquei em Amália, sem mais nem um pouco de inveja. Inclinei-me diante de sua vitória e achei que todo mundo devia fazer o mesmo: talvez o que nos surpreendesse, então, fosse a circunstância de que ela tinha uma aparência diferente da usual, pois não era propriamente bela; mas o olhar sombrio, que manteve assim a partir daquela ocasião, passava longe sobre nós e quase involuntariamente, mas, de fato, a gente se inclinava diante dela (2000, p. 281-282).

É como se Kafka recontasse o mito da sacrifcação de Isaac do ponto de vista dele, do sacrificado. O “olhar sombrio” de Amália é como que a previsão da catástrofe futura, um “afasta de mim este cálice”. Há um segundo tipo de sacrifício que parece estar mais próximo do ato de Amália, trata-se do sacrifício ativo, em oposição à sacrifcação passiva, o sacrifício do herói que não reconhece a morte individual como limite último de ação. Seu referencial maior é o de Jesus Cristo, que na mitologia cristã morre por amor a toda humanidade. Seu sacrifício tem como característica mais definitiva a posterior ressurreição, pois se torna explícito através dela a supremacia do amor sobre a mera morte. O sacrifício é o gesto característico do Imortal, como descrito por Badiou: é a desmistificação da morte do animal como fim, superação da morte individual em prol de uma força, de um sentimento dirigido ao Outro que pode se chamar o amor. “No instante em que ele se afirma como alguém que corre contra a tentação do querer-ser-um-animal para o qual as circunstâncias podem expô-lo” é que se dá a identidade entre o ser mortal, até então apenas animal, e o Imortal. Quando Amália age contra a ordem de todo o mundo conhecido, arriscando com isto sua própria existência e a de sua família, ela se identifica com o Imortal, mesmo que sua ação tenha sido apenas negativa. A concepção de que o amor deve ser outra coisa do que o bilhete cheio de vulgaridades que convoca o mais rápido possível a prostituta, a própria força do amor que rejeita com um forte bater de asas sua falsificação não encontra em seu irmão mitológico, a morte, um adversário a altura. "Morte, onde está o teu aguilhão?" (2006, 1 Coríntios 15:55)

Mostramos anteriormente como o conflito na literatura tradicionalmente é causado por um original ausente. Em Kafka, ao invés do restabelecimento, do reencontro com o original que supera o conflito, encontramos um original negativo. Não é revelado através de um “reconhecimento” no fim *O castelo*, através da força mágica do amor, que K. é, na verdade, um príncipe disfarçado que tem, portanto, o direito de adentrar todas as passagens. Existem duas aparições do amor no romance, uma positiva, uma força de deslocamento que leva ao estrangeiro – Frieda diz a K., a encarnação do fora: "Cria-me, sua proximidade é o único sonho que sou capaz de sonhar, nenhum outro" (2000, p. 374); e uma negativa, uma força de reação, através do sacrifício de Amália, ao que o amor não é. Tanto a força de deslocamento, que já é por si só uma negação, quando a exigência de um outro, além do que é meramente pressuposto, caracterizam o amor neste romance como original negativo. Fosse o amor apenas o original ausente que deseja ser encontrado, haveria um reconhecimento, trágico ou não – como em algumas tragédias e comédias shakespearianas -, que solucionaria o que se espera do amor entre dois indivíduos no romance. Novamente, o peso histórico do período de entre guerras se manifesta. Em uma entrada do diário, Kafka descreve o encontro de um casal de velhos: “Que feitiço existe quando uma velha senhora é segurada pelo queixo. Finalmente eles se olham, com os rostos chorosos. Eles não dizem, mas seria possível interpretar da seguinte maneira: Até esta pequenina e miserável felicidade, como é a ligação entre nós, duas pessoas velhas, é perturbada pela guerra” (1951, p. 126)⁸². Em *O castelo*, o amor está imerso em uma atmosfera paralisada e ultra-dinâmica, ele se converte em uma força centrífuga como as outras: está constantemente em fuga (como K., de certa maneira, está sempre fugindo de Frieda), a cada deslocamento indica o que ele mesmo não é, e avança. Dissemos no começo deste trabalho que o ponto de referência por excelência é a origem. A origem por excelência, no entanto, é o nada, o antes de tudo: em *O castelo*, a obstinação de K., seduzido pelo estrangeiro que é a aldeia, assim como o amor desesperado de Frieda (e Pepi), assim como o sacrifício de Amália, todas estas manifestações resistem ao impulso de

⁸² “Was für eine Zauberei darin liegt, wenn einer alten Frau unter das Kinn gegriffen wird. Schließlich sehen sie einander weinend ins Gesicht. Sie meinen es nicht so, aber man könnte es so deuten: Sogar dieses elende kleine Glück, wie es die Verbindung von uns zwei alten Leuten ist wird durch den Krieg gestört”.

retornar àquela origem por excelência, a se deixarem aniquilar pela força do nada. Contra isto e neste sentido, o amor em Kafka é uma força de resistência.

Anexo I: Aforismos de Zürau

Edição consultada: KAFKA, Franz. *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 1992.

1

Der wahre Weg geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über dem Boden. Es scheint mehr bestimmt stolpern zu machen, als begangen zu werden.

1

O caminho verdadeiro vai por uma corda que não está estendida no alto, mas bem próxima do chão. Parece ser planejada mais para fazer tropeçar, do que para ser percorrida.

2

Alle menschlichen Fehler sind Ungeduld, ein vorzeitiges Abbrechen des Methodischen, ein scheinbares Einpfählen der scheinbaren Sache.

2

Todas as falhas humanas são impaciência, um rompimento prematuro do metódico: um suporte aparente da coisa aparente.

3

Es gibt zwei menschliche Hauptsünden, aus welchen sich alle andern ableiten: Ungeduld und Lässigkeit. Wegen der Ungeduld sind sie aus dem Paradiese vertrieben worden, wegen der Lässigkeit kehren sie nicht zurück. Vielleicht aber gibt es nur eine Hauptsünde: die Ungeduld. Wegen der Ungeduld sind sie vertrieben worden, wegen der Ungeduld kehren sie nicht zurück.

3

Existem dois grandes pecados humanos do quais todos os outros derivam: impaciência e apatia. Por causa da impaciência fostes expulsos do Paraíso, por causa da apatia não retornais. Talvez, no entanto, haja apenas um pecado principal: a impaciência. Por causa da

impaciência fostes expulsos, por causa da impaciência não retornais.

4

Viele Schatten der Abgeschiedenen beschäftigen sich nur damit, die Fluten des Totenflusses zu belecken, weil er von uns herkommt und noch den salzigen Geschmack unserer Meere hat. Vor Ekel sträubt sich dann der Fluß, nimmt eine rückläufige Strömung und schwemmt die Toten ins Leben zurück. Sie aber sind glücklich, singen Danklieder und streicheln den Empörten.

4

Muitas sombras dos que já se foram se ocupam somente em lamber as ondas do rio dos mortos, pois ele se origina de nós e tem ainda o gosto salgado dos nossos mares. Com desgosto o rio então resiste, toma um fluxo contrário e lança os mortos de volta à vida. Eles estão, no entanto, felizes, cantam agradecidos e acariciam o indignado.

5

Von einem gewissen Punkt an gibt es keine Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen.

5

De um ponto determinado em diante, não há mais retorno. Este é o ponto a ser alcançado.

6

Der entscheidende Augenblick der menschlichen Entwicklung ist immerwährend. Darum sind die revolutionären geistigen Bewegungen, welche alles Frühere für nichtig erklären, im Recht, denn es ist noch nichts geschehen.

6

O momento decisivo do desenvolvimento humano é perpétuo. Daí estarem com a razão os movimentos espirituais revolucionários quando declaram nulo todo o antes, já que nada aconteceu ainda.

7

Eines der wirksamsten Verführungsmittel des Bösen ist die Aufforderung zum Kampf. Er

ist wie der Kampf mit Frauen, der im Bett endet.

7

Um dos meios de sedução mais eficazes do Mal é o chamado à luta. Ele é como a luta com as mulheres: termina na cama.

8/9

Eine stinkende Hündin, reichliche Kindergebärerin, stellenweise schon faulend, die aber in meiner Kindheit mir alles war, die in Treue unaufhörlich mir folgt, die ich zu schlagen mich nicht überwinden kann, vor der ich aber, selbst ihren Atem scheuend, schrittweise nach rückwärts weiche und die mich doch, wenn ich mich nicht anders entscheide, in den schon sichtbaren Mauerwinkel drängen wird, um dort auf mir und mit mir gänzlich zu verwesen, bis zum Ende – ehrt es mich? – das Eiter- und Wurm-Fleisch ihrer Zunge an meiner Hand.

8/9

Uma cadela fedorenta, parideira de muitos filhotes, aqui e ali já apodrecendo, que, no entanto, foi tudo para mim durante minha infância, que me segue incessantemente em tristeza, em quem eu não consigo me forçar a bater, diante da qual, mesmo de sua respiração espantadiça, eu recuo passo a passo para trás e que mesmo assim, caso eu não tome outra decisão, me levará para o canto já visível da parede e lá, sobre mim e comigo, se decomporá completamente, até o fim - isto me honra? - a carne cheia de pus e vermes de sua língua na minha mão.

10

A. ist sehr aufgeblasen, er glaubt, im Guten weit vorgeschritten zu sein, da er, offenbar als ein immer verlockender Gegenstand, immer mehr Versuchungen aus ihm bisher ganz unbekanntem Richtungen sich ausgesetzt fühlt. Die richtige Erklärung ist aber die, daß ein großer Teufel in ihm Platz genommen hat und die Unzahl der kleineren herbeikommt, um dem Großen zu dienen.

10

A. está muito cheio de si, ele acredita estar bastante avançado no caminho do Bem, pois se sente exposto - visivelmente como um objeto cada vez mais sedutor - às tentações vindas

de direções até então desconhecidas. Na verdade, a verdadeira explicação é que um grande demônio tomou lugar dentro dele e a infinitude dos pequenos se aproxima para servir ao grande.

11/12

Verschiedenheit der Anschauungen, die man etwa von einem Apfel haben kann: die Anschauung des kleinen Jungen, der den Hals strecken muß, um noch knapp den Apfel auf der Tischplatte zu sehn, und die Anschauung des Hausherrn, der den Apfel nimmt und frei dem Tischgenossen reicht.

11/12

Diferença de visões que se pode ter acerca de uma maçã: a do pequeno jovem, que precisa esticar o pescoço para ver bem a maçã sobre o prato em cima da mesa; e a visão do dono da casa, que pega a maçã e a oferece livremente ao convidado.

13

Ein erstes Zeichen beginnender Erkenntnis ist der Wunsch zu sterben. Dieses Leben scheint unerträglich, ein anderes unerreichbar. Man schämt sich nicht mehr, sterben zu wollen; man bittet, aus der alten Zelle, die man haßt, in eine neue gebracht zu werden, die man erst hassen lernen wird. Ein Rest von Glauben wirkt dabei mit, während des Transportes werde zufällig der Herr durch den Gang kommen, den Gefangenen ansehen und sagen: "Diesen sollt ihr nicht wieder einsperren. Er kommt zu mir."

13

Um primeiro sinal do conhecimento que começa é o desejo de morrer. Esta vida parece insuportável, uma outra, inalcançável. Deixa-se de se envergonhar por querer morrer; pede-se da cela antiga, que se odeia, para ser trazido para uma nova, a qual se aprenderá a odiar. Um resto de fé colabora com a situação, durante o transporte, por acaso, entrará o senhor pela porta, verificará os presos e dirá: "Este vocês não precisam mais encarcerar. Ele vem até mim".

14

Gingest du über eine Ebene, hättest den guten Willen zu gehen und machtest doch Rückschritte, dann wäre es eine verzweifelte Sache; da du aber einen steilen Abhang hinaufkletterst, so steil etwa, wie du selbst von unten gesehen bist, können die Rückschritte auch nur durch die Bodenbeschaffenheit verursacht sein, und du mußt nicht verzweifeln.

14

Se você caminhasse por uma planície, tivesse boa vontade de ir em frente, mas mesmo assim retrocedesse, isto então seria uma coisa desesperadora; mas já que você sobe uma encosta íngreme, tão íngreme quanto você mesmo viu lá de baixo, retroceder só pode ser devido ao tipo do terreno e você não deve se desesperar.

15

Wie ein Weg im Herbst: Kaum ist er rein gekehrt, bedeckt er sich wieder mit den trockenen Blättern.

15

Como uma estrada no outono: mal acabou de ser varrida e já se cobre novamente de folhas secas.

16

Ein Käfig ging einen Vogel suchen.

16

Uma gaiola foi procurar um passarinho.

17

An diesem Ort war ich noch niemals: Anders geht der Atem, blendender als die Sonne strahlt neben ihr ein Stern.

17

Nunca estive antes neste local: a respiração fica diferente, uma estrela mais ofuscante que o Sol brilha ao seu redor.

18

Wenn es möglich gewesen wäre, den Turm von Babel zu erbauen, ohne ihn zu erklettern, es wäre erlaubt worden.

18

Se tivesse sido possível construir a Torre de Babel sem subir através dela, ela teria sido permitida.

19

Laß dich vom Bösen nicht glauben machen, du könntest vor ihm Geheimnisse haben.

19

Não se deixe acreditar que é possível esconder segredos do Mal.

20

Leoparden brechen in den Tempel ein und saufen die Opferkrüge leer; das wiederholt sich immer wieder; schließlich kann man es vorausberechnen, und es wird ein Teil der Zeremonie.

20

Leopardos invadem o templo e bebem até secar os jarros de sacrifício. Isto se repete sempre. Finalmente, é possível prevê-lo e isto acaba por tornar-se parte da cerimônia.

21

So fest wie die Hand den Stein hält. Sie hält ihn aber fest, nur um ihn desto weiter zu werfen. Aber auch in jene Weite führt der Weg.

21

Tão firme quanto a mão que segura a pedra. Ela a segura firme, mas apenas para jogá-la ainda mais distante. Mesmo naquela distância, no entanto, o caminho segue.

22

Du bist die Aufgabe. Kein Schüler weit und breit.

22

Você é a tarefa. Nenhum aluno à vista.

23

Vom wahren Gegner fährt grenzenloser Mut in dich.

23

De inimigos verdadeiros flui coragem sem limites até dentro de você.

24

Das Glück begreifen, daß der Boden, auf dem du stehst, nicht größer sein kann, als die zwei Füße, die ihn bedecken.

24

Comprender a felicidade de que o chão sobre o qual você está não pode ser maior do que os dois pés que o cobrem.

25

Wie kann man sich über die Welt freuen, außer wenn man zu ihr flüchtet?

25

Como é possível alegrar-se com o mundo, senão abrigando-se nele?

26

Verstecke sind unzählige, Rettung nur eine, aber Möglichkeiten der Rettung wieder so viele wie Verstecke.

Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern.

26

Os esconderijos são incontáveis, a salvação apenas uma, mas as possibilidades de salvação novamente muitas, como os esconderijos.

Existe um objetivo, mas não há caminho. O que nós chamamos caminho é hesitação.

27

Das Negative zu tun, ist uns noch auferlegt; das Positive ist uns schon gegeben.

27

Realizar o negativo ainda nos é imposto, o positivo já nos é dado.

28

Wenn man einmal das Böse bei sich aufgenommen hat, verlangt es nicht mehr, daß man ihm glaube.

28

Uma vez que se tomou o Mal para si, já não é mais necessário que se acredite nele.

29

Die Hintergedanken, mit denen du das Böse in dir aufnimmst, sind nicht die deinen, sondern die des Bösen.

Das Tier entwindet dem Herrn die Peitsche und peitscht sich selbst, um Herr zu werden, und weiß nicht, daß das nur eine Phantasie ist, erzeugt durch einen neuen Knoten im Peitschenriemen des Herrn.

29

Os pensamentos secretos, através dos quais você toma o Mal em você, não são os seus, mas os do Mal.

O animal arranca o chicote das mãos do senhor e chicoteia a si mesmo para tornar-se senhor, sem saber que isto é apenas uma fantasia, criada a partir de um novo nó no chicote do senhor.

30

Das Gute ist in gewissem Sinne trostlos.

30

O Bem é, em certo sentido, inconsolável.

31

Nach Selbstbeherrschung strebe ich nicht. Selbstbeherrschung heißt: an einer zufälligen Stelle der unendlichen Ausstrahlungen meiner geistigen Existenz wirken wollen. Muß ich aber solche Kreise um mich ziehen, dann tue ich es besser untätig im bloßen Anstaunen des ungeheuerlichen Komplexes und nehme nur die Stärkung, die e contrario dieser Anblick gibt, mit nach Hause.

31

Eu não aspiro ao autocontrole. Autocontrole significa querer funcionar em um lugar aleatório das irradiações intermináveis da minha existência espiritual. Se eu tiver, no entanto, que traçar tal círculo ao meu redor, então eu o faço melhor calmamente, em puro espanto com a complexidade gigantesca, e levo para casa apenas o fortalecimento que o contrário desta visão me dá.

32

Die Krähen behaupten, eine einzige Krähe könnte den Himmel zerstören. Das ist zweifellos, beweist aber nichts gegen den Himmel, denn Himmel bedeuten eben: Unmöglichkeit von Krähen.

32

Os corvos alegam que um único corvo seria capaz de destruir os céus. Não há dúvida, mas isto não testemunha nada contra os céus, pois céu significa simplesmente: impossibilidade de corvos.

33

Die Märtyrer unterschätzen den Leib nicht, sie lassen ihn auf dem Kreuz erhöhen. Darin sind sie mit ihren Gegnern einig.

33

Os mártires não subestimam a carne, eles a deixam ser erguida na cruz. Nisto estão de acordo com seus opositores.

34

Sein Ermatten ist das des Gladiators nach dem Kampf, seine Arbeit war das Weißtünchen eines Winkels in einer Beamtenstube.

34

Sua exaustão é a do gladiador depois da luta, seu trabalho foi cair um canto de parede de escritório.

35

Es gibt kein Haben, nur ein Sein, nur ein nach letztem Atem, nach Ersticken verlangendes Sein.

35

Não existe um haver, apenas um ser, apenas um - depois do último suspiro, do sufoco, desejoso - ser.

36

Früher begriff ich nicht, warum ich auf meine Frage keine Antwort bekam, heute begreife ich nicht, wie ich glauben konnte, fragen zu können. Aber ich glaubte ja gar nicht, ich fragte nur.

36

Antes eu não compreendia porque não recebia nenhuma resposta para minha pergunta, hoje eu não compreendo como pude acreditar que podia perguntar. Mas, então, eu não acreditava, apenas perguntava.

37

Seine Antwort auf die Behauptung, er besitze vielleicht, sei aber nicht, war nur Zittern und Herzklopfen.

37

Sua resposta à acusação de que ele talvez possuísse, mas que não era, foi apenas tremor e palpitação.

38

Einer staunte darüber, wie leicht er den Weg der Ewigkeit ging; er raste ihn nämlich abwärts.

38

Alguém se surpreendia com a facilidade com que seguia no caminho da eternidade. Ele o trilhava, na verdade, para baixo.

39

Dem Bösen kann man nicht in Raten zahlen – und versucht es unaufhörlich.

Es wäre denkbar, daß Alexander der Große trotz den kriegerischen Erfolgen seiner Jugend, trotz dem ausgezeichneten Heer, das er ausgebildet hatte, trotz den auf Veränderung der Welt gerichteten Kräften, die er in sich fühlte, am Hellespont stehen geblieben und ihn nie überschritten hätte, und zwar nicht aus Furcht, nicht aus Unentschlossenheit, nicht aus Willensschwäche, sondern aus Erdenschwere.

39

Ao Mal não se pode pagar em prestações, e mesmo assim se tenta incessantemente.

Seria possível pensar que Alexandre, o Grande, apesar dos sucessos bélicos de sua juventude, apesar da excelência do exército que ele mesmo treinou, apesar das forças que ele sentia em si direcionadas à transformação do mundo, teria permanecido no Helesponto e nunca o teria atravessado, e, na verdade, não por medo, mas por indecisão, não por fraqueza de vontade, mas pelo peso da gravidade.

39a

Der Weg ist unendlich, da ist nichts abzuziehen, nichts zuzugeben und doch hält jeder noch seine eigene kindliche Elle daran. “Gewiß, auch diese Elle Wegs muß du noch gehen, es wird dir nicht vergessen werden.”

39a

O caminho é interminável, dele não se diminui nem se adiciona nada, mesmo assim cada

um abre seu palmo infantil para medi-lo. “Saiba, você também deve percorrer o caminho deste palmo, ele não lhe será subtraído”.

40

Nur unser Zeitbegriff läßt uns das Jüngste Gericht so nennen, eigentlich ist es ein Standrecht.

40

Apenas nossa concepção de tempo nos permite chamar o Julgamento Final assim, na verdade trata-se de julgamento sumário.

41

Das Mißverhältnis der Welt scheint tröstlicherweise nur ein zahlenmäßiges zu sein.

41

A desproporção do mundo parece ser, consoladoramente, apenas numérica.

42

Den ekel- und haßerfüllten Kopf auf die Brust senken.

42

Afundar a cabeça cheia de desgosto e ódio no peito.

43

Noch spielen die Jagdhunde im Hof, aber das Wild entgeht ihnen nicht, so sehr es jetzt schon durch die Wälder jagt.

43

Os cães de caça ainda brincam na propriedade, mas a caça não lhes escapa, mesmo que ela já corra pelos bosques.

44

Lächerlich hast du dich aufgeschirrt für diese Welt.

44

Ridiculamente você se arreou para este mundo.

45

Je mehr Pferde du anspannst, desto rascher gehts – nämlich nicht das Ausreißen des Blocks aus dem Fundament, was unmöglich ist, aber das Zerreißen der Riemen und damit die leere fröhliche Fahrt.

45

Quanto mais cavalos você atrela, mais veloz acontece: isto é, não o arrancamento do bloco preso no alicerce, o que é impossível, mas o rasgamento das correias e com isso a alegre viagem vazia.

46

Das Wort “sein” bedeutet im Deutschen beides: Dasein und Ihmgehören.

46

A palavra “ser” [sein] em alemão significa ambos: existir [dasein] e ser dele⁸³.

47

Es wurde ihnen die Wahl gestellt, Könige oder der Könige Kuriere zu werden. Nach Art der Kinder wollten alle Kuriere sein. Deshalb gibt es lauter Kuriere, sie jagen durch die Welt und rufen, da es keine Könige gibt, einander selbst die sinnlos gewordenen Meldungen zu. Gerne würden sie ihrem elenden Leben ein Ende machen, aber sie wagen es nicht wegen des Dienstes.

47

Foi dada a eles a escolha de tornarem-se reis ou mensageiros de reis. Como crianças, todos queriam ser mensageiros. Por isto, não existe nada além de mensageiros, que se perseguem pelo mundo e gritam uns para os outros a mensagem que se tornou sem sentido, já que não existem reis. Com prazer eles colocariam um fim a sua vida miserável, mas eles não ousam em função do juramento prestado.

⁸³ Em alemão, “sein”, além de ser o infinitivo do verbo ser/estar, é também o pronome possessivo masculino, “dele”.

48

An Fortschritt glauben heißt nicht glauben, daß ein Fortschritt schon geschehen ist. Das wäre kein Glauben.

48

Ter fé no progresso não significa acreditar que algum progresso já aconteceu. Isto não seria fé.

49

A. ist ein Virtuose und der Himmel ist sein Zeuge.

49

A. é um virtuoso e o céu é sua testemunha.

50

Der Mensch kann nicht leben ohne ein dauerndes Vertrauen zu etwas Unzerstörbarem in sich, wobei sowohl das Unzerstörbare als auch das Vertrauen ihm dauernd verborgen bleiben können. Eine der Ausdrucksmöglichkeiten dieses Verborgenbleibens ist der Glaube an einen persönlichen Gott.

50

O homem não pode viver sem uma confiança permanente em algo de indestrutível em si, embora tanto a indestrutibilidade quanto a confiança possam lhe permanecer permanentemente ocultas. Uma das possibilidades de expressão desta ocultação é a crença em um Deus pessoal.

51

Es bedurfte der Vermittlung der Schlange: das Böse kann den Menschen verführen, aber nicht Mensch werden.

51

A intermediação da cobra era necessária: o Mal pode seduzir o ser humano, mas não pode tornar-se humano.

52

Im Kampf zwischen dir und der Welt sekundiere der Welt.

52

Na luta entre você e o mundo, secunda o mundo.

53

Man darf niemanden betrügen, auch nicht die Welt um ihren Sieg.

53

Não se deve enganar ninguém, nem mesmo o mundo, em sua vitória.

54

Es gibt nichts anderes als eine geistige Welt – was wir sinnliche Welt nennen, ist das Böse in der geistigen, und was wir böse nennen, ist nur eine Notwendigkeit eines Augenblicks unserer ewigen Entwicklung.

Mit stärkstem Licht kann man die Welt auflösen. Vor schwachen Augen wird sie fest, vor noch schwächeren bekommt sie Fäuste, vor noch schwächeren wird sie schamhaft und zerschmettert den, der sie anzuschauen wagt.

54

Não há nada senão um mundo espiritual. O que nós chamamos de mundo sensitivo é o Mal no espiritual, e o que nós chamamos de Mal, é apenas uma obrigatoriedade de um momento do nosso desenvolvimento infinito.

Com a mais poderosa das luzes é possível solucionar o mundo. Diante de olhos fracos ela se torna forte, diante de ainda mais fracos, ela recebe punhos, diante de mais fracos ainda, ela se envergonha e fulmina aqueles que ousam observá-la.

55

Alles ist Betrug: das Mindestmaß der Täuschungen suchen, im üblichen bleiben, das

Höchstmaß suchen. Im ersten Fall betrügt man das Gute, indem man sich dessen Erwerbung zu leicht machen will, das Böse, indem man ihm allzu ungünstige Kampfbedingungen setzt. Im zweiten Fall betrügt man das Gute, indem man also nicht einmal im Irdischen nach ihm strebt. Im dritten Fall betrügt man das Gute, indem man sich möglichst weit von ihm entfernt, das Böse, indem man hofft, durch seine Höchststeigerung es machtlos zu machen. Vorzuziehen wäre also hiernach der zweite Fall, denn das Gute betrügt man immer, das Böse in diesem Fall, wenigstens dem Anschein nach, nicht.

55

Tudo é enganação: procurar a menor parte da enganação, permanecer no habitual, procurar a maior parte. No primeiro caso, engana-se o Bem, ao querer torná-lo aquisição muito facilmente, e o Mal, ao limitá-lo a condições de batalha muito custosas. No segundo caso, engana-se o Bem, ao não aspirar a ele nenhuma vez no mundo terreno. No terceiro caso, engana-se o Bem, ao distanciar-se o máximo possível dele, e o Mal, ao acreditar que o torna impotente quando o eleva ao máximo. O mais preferível então seria o segundo caso, já que o Bem é de se enganar sempre, mas o Mal, pelo menos aparentemente, não.

56

Es gibt Fragen, über die wir nicht hinwegkommen könnten, wenn wir nicht von Natur aus von ihnen befreit wären.

56

Existem perguntas que nós não conseguiríamos superar, se não estivéssemos naturalmente delas libertos.

57

Die Sprache kann für alles außerhalb der sinnlichen Welt nur andeutungsweise, aber niemals auch nur annähernd vergleichsweise gebraucht werden, da sie, entsprechend der sinnlichen Welt, nur vom Besitz und seinen Beziehungen handelt.

57

Para tudo fora do mundo sensível, a língua só pode ser usada alusivamente, jamais comparando aproximadamente, pois ela, correspondendo ao mundo sensível, trata apenas

de posse e de suas relações.

58

Man lügt möglichst wenig, nur wenn man möglichst wenig lügt, nicht wenn man möglichst wenig Gelegenheit dazu hat.

58

Mente-se o menos possível apenas quando se mente o menos possível, não quando se tem o menos possível de oportunidade para isto.

59

Eine durch Schritte nicht tief ausgehöhlte Treppenstufe ist, von sich selber aus gesehen, nur etwas öde zusammengefügtes Holzernes.

59

Um degrau de escada um pouco gasto pelos passos é, visto de seu próprio ponto de vista, apenas um amontoado chato de madeiras.

60

Wer der Welt entsagt, muß alle Menschen lieben, denn er entsagt auch ihrer Welt. Er beginnt daher, das wahre menschliche Wesen zu ahnen, das nicht anders als geliebt werden kann, vorausgesetzt, daß man ihm ebenbürtig ist.

60

Aquele que renuncia ao mundo deve amar todas as pessoas, pois renuncia também ao mundo delas. Ele começa assim, suspeitando que a verdadeira essência humana não pode ser senão amada, contanto que se esteja no mesmo nível dela.

61

Wer innerhalb der Welt seinen Nächsten liebt, tut nicht mehr und nicht weniger Unrecht, als wer innerhalb der Welt sich selbst liebt. Es bliebe nur die Frage, ob das erstere möglich ist.

61

Aquele que ama o próximo dentro do mundo não comete injustiça nem maior, nem menor,

do que aquele que ama a si mesmo dentro do mundo. Resta apenas saber se o primeiro é possível.

62

Die Tatsache, daß es nichts anderes gibt als eine geistige Welt, nimmt uns die Hoffnung und gibt uns die Gewißheit.

62

O fato de que não existe outra coisa senão um mundo espiritual tira de nós a esperança e nos dá a certeza.

63

Unsere Kunst ist ein von der Wahrheit Geblendet-Sein: Das Licht auf dem zurückweichenden Fratzensicht ist wahr, sonst nichts.

63

Nossa arte é um ser ofuscado pela verdade: a luz sobre a carranca que se desvia é verdadeira, senão nada o é.

64

Die Vertreibung aus dem Paradies ist in ihrem Hauptteil ewig: Es ist also zwar die Vertreibung aus dem Paradies endgültig, das Leben in der Welt unausweichlich, die Ewigkeit des Vorganges aber (oder zeitlich ausgedrückt: die ewige Wiederholung des Vorgangs) macht es trotzdem möglich, daß wir nicht nur dauernd im Paradiese bleiben könnten, sondern tatsächlich dort dauernd sind, gleichgültig ob wir es hier wissen oder nicht.

64

A expulsão do Paraíso é em sua maior parte eterna: é certo, portanto, que a expulsão do paraíso é definitiva, que a vida no mundo é inevitável. Mas a eternidade do acontecido - ou expresso temporalmente: a eterna repetição do acontecido - torna possível, no entanto, não apenas que nós poderíamos ter ficado sem interrupção no Paraíso, mas que, na verdade, estamos lá sem interrupção, independente do fato de sabermos disso aqui ou não.

66

Er ist ein freier und gesicherter Bürger der Erde, denn er ist an eine Kette gelegt, die lang genug ist, um ihm alle irdischen Räume frei zu geben, und doch nur so lang, daß nichts ihn über die Grenzen der Erde reißen kann. Gleichzeitig aber ist er auch ein freier und gesicherter Bürger des Himmels, denn er ist auch an eine ähnlich berechnete Himmelskette gelegt. Will er nun auf die Erde, drosselt ihn das Halsband des Himmels, will er in den Himmel, jenes der Erde. Und trotzdem hat er alle Möglichkeiten und fühlt es; ja, er weigert sich sogar, das Ganze auf einen Fehler bei der ersten Fesselung zurückzuführen.

66

Ele é um cidadão da Terra, livre e seguro, pois está colocado em uma corrente que é longa o bastante para que todos os espaços terrenos lhe estejam disponíveis e apenas grande o bastante para que nada o possa arrancar por sobre as fronteiras da Terra. Ao mesmo tempo, no entanto, ele é também um cidadão dos céus, livre e seguro, pois ele também está colocado em uma corrente dos céus calculada de maneira semelhante. Se então ele quer ficar apenas sobre a Terra, prende-o a coleira dos céus; se ele quer apenas o céu, a coleira da terra o prende. E mesmo assim ele tem todas as possibilidades e sente isto; sim, ele se recusa a atribuir tudo isto a uma falha na primeira amarra.

67

Er läuft den Tatsachen nach wie ein Anfänger im Schlittschuhlaufen, der überdies irgendwo übt, wo es verboten ist.

67

Ele corre atrás dos fatos como um iniciante numa pista de patinação, que, além disso, pratica em um local proibido.

68

Was ist fröhlicher als der Glaube an einen Hausgott!

68

O que é mais alegre do que a crença em um deus doméstico!

69

Theoretisch gibt es eine vollkommene Glücksmöglichkeit: An das Unzerstörbare in sich glauben und nicht zu ihm streben.

69

Teoricamente existe uma possibilidade perfeita de felicidade: acreditar no indestrutível em si e não aspirar a ele.

70/71

Das Unzerstörbare ist eines; jeder einzelne Mensch ist es und gleichzeitig ist es allen gemeinsam, daher die beispiellos untrennbare Verbindung der Menschen.

70/71

O indestrutível é um. Cada homem individual o é e, ao mesmo tempo, ele é todos juntos, daí a inaudita conexão inquebrável entre as pessoas.

72

Es gibt im gleichen Menschen Erkenntnisse, die bei völliger Verschiedenheit doch das gleiche Objekt haben, so daß wieder nur auf verschiedene Subjekte im gleichen Menschen rückgeschlossen werden muß.

72

Nas mesmas pessoas existem conhecimentos que, na diferença mais profunda, possuem mesmo assim o mesmo objeto, de tal maneira que na verdade devem-se deduzir apenas diferentes sujeitos na mesma pessoa.

73

Er frißt den Abfall vom eigenen Tisch; dadurch wird er zwar ein Weilchen lang satter als alle, verlernt aber, oben vom Tisch zu essen; dadurch hört dann aber auch der Abfall auf.

73

Ele devora os restos de seu próprio prato. Assim ele se manterá mais satisfeito que os outros por um pouquinho mais de tempo. Se esquece, no entanto, de como comer por cima

do prato, e acaba assim por abrir mão também dos restos.

74

Wenn das, was im Paradies zerstört worden sein soll, zerstörbar war, dann war es nicht entscheidend; war es aber unzerstörbar, dann leben wir in einem falschen Glauben.

74

Se aquilo que deve ter sido destruído no Paraíso fosse destrutível, então não seria decisivo; mas se fosse indestrutível, viveríamos então em uma falsa crença.

75

Prüfe dich an der Menschheit. Den Zweifelnden macht sie zweifeln, den Glaubenden glauben.

75

Teste-se na humanidade. Os duvidantes ela faz duvidar, os crentes, crer.

76

Dieses Gefühl: “hier ankere ich nicht” – und gleich die wogende, tragende Flut um sich fühlen!

Ein Umschwung. Lauernd, ängstlich, hoffend umschleicht die Antwort die Frage, sucht verzweifelt in ihrem unzugänglichen Gesicht, folgt ihr auf den sinnlosesten, das heißt von der Antwort möglichst wegstrebenden Wegen.

76

Este sentimento: “Aqui eu não ancore” - e logo sentir em si a maré flutuante e carregante!

Uma mudança. À espera, apavorada, esperançosa, a resposta espreita a pergunta, procura desesperada em seu rosto impenetrável, segue-a até o grau mais último do sem sentido, ou seja, pelos caminhos mais afastados possíveis da resposta.

77

Verkehr mit Menschen verführt zur Selbstbeobachtung.

77

Andar com pessoas leva à auto-observação.

78

Der Geist wird erst frei, wenn er aufhört, Halt zu sein.

78

O espírito primeiro se tornará livre quando deixar de ser suporte.

79

Die sinnliche Liebe täuscht über die himmlische hinweg; allein könnte sie es nicht, aber da sie das Element der himmlischen Liebe unbewußt in sich hat, kann sie es.

79

O amor sensual dá a ilusão de ida ao celeste. Por si só ele não conseguiria isto, mas como ele, sem saber, tem nele mesmo o elemento do amor celeste, ele consegue.

80

Wahrheit ist unteilbar, kann sich also selbst nicht erkennen; wer sie erkennen will, muß Lüge sein.

80

A verdade é indivisível, não pode, portanto, reconhecer a si mesma. Quem quer reconhecê-la deve ser falso.

81

Niemand kann verlangen, was ihm im letzten Grunde schadet. Hat es beim einzelnen Menschen doch diesen Anschein – und den hat es vielleicht immer -, so erklärt sich dies dadurch, daß jemand im Menschen etwas verlangt, was diesem Jemand zwar nützt, aber einem zweiten Jemand, der halb zur Beurteilung des Falles herangezogen wird, schwer schadet. Hätte sich der Mensch gleich anfangs, nicht erst bei der Beurteilung auf Seite des zweiten Jemand gestellt, wäre der erste Jemand erloschen und mit ihm das Verlangen.

81

Ninguém pode requerer o que, em último caso, o lesa. Caso isto, no entanto, assim apareça para uma única pessoa - e talvez sempre assim -, então isto se explica pelo fato de que alguém no humano requer algo de que desfruta, mas que lesa um segundo alguém, para quem metade da avaliação do caso foi imposta. Se a pessoa tivesse se colocado desde o começo ao lado da segunda pessoa (e não apenas no começo do julgamento), se dissolveria a primeira pessoa e com ela o requerimento.

82

Warum klagen wir wegen des Sündenfalles? Nicht seinetwegen sind wir aus dem Paradiese vertrieben worden, sondern wegen des Baumes des Lebens, damit wir nicht von ihm essen.

82

Por que nos queixamos pela Queda? Não é por causa dela que fomos expulsos do Paraíso, mas por causa da Árvore da Vida, para que dela não comêssemos.

83

Wir sind nicht nur deshalb sündig, weil wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben, sondern auch deshalb, weil wir vom Baum des Lebens noch nicht gegessen haben. Sündig ist der Stand, in dem wir uns befinden, unabhängig von Schuld.

83

Não é apenas por termos comido da Árvore do Conhecimento que estamos em pecado, mas também porque não comemos da Árvore da Vida. Pecaminoso é o estado em que nos encontramos, independentemente de culpa.

84

Wir wurden geschaffen, um im Paradies zu leben, das Paradies war bestimmt, uns zu dienen. Unsere Bestimmung ist geändert worden; daß dies auch mit der Bestimmung des Paradieses geschehen wäre, wird nicht gesagt.

84

Nós fomos criados para viver no Paraíso, o Paraíso estava destinado a nos servir. Nosso

destino foi transformado; que também o destino do Paraíso o tenho sido, isto não é dito.

85

Das Böse ist eine Ausstrahlung des menschlichen Bewußtseins in bestimmten Übergangstellungen. Nicht eigentlich die sinnliche Welt ist Schein, sondern ihr Böses, das allerdings für unsere Augen die sinnliche Welt bildet.

85

O Mal é uma irradiação da consciência humana em certos locais provisórios. Não apenas o mundo sensível é na verdade aparência, mas, também, é seu Mal que realmente constrói o mundo sensível para nossos olhos.

86

Seit dem Sündenfall sind wir in der Fähigkeit zur Erkenntnis des Guten und Bösen im Wesentlichen gleich; trotzdem suchen wir gerade hier unsere besonderen Vorzüge. Aber erst jenseits dieser Erkenntnis beginnen die wahren Verschiedenheiten. Der gegenteilige Schein wird durch folgendes hervorgerufen: Niemand kann sich mit der Erkenntnis allein begnügen, sondern muß sich bestreben, ihr gemäß zu handeln. Dazu aber ist ihm die Kraft nicht mitgegeben, er muß daher sich zerstören, selbst auf die Gefahr hin, sogar dadurch die notwendige Kraft nicht zu erhalten, aber es bleibt ihm nichts anderes übrig, als dieser letzte Versuch. (Das ist auch der Sinn der Todesdrohung beim Verbot des Essens vom Baume der Erkenntnis; vielleicht ist das auch der ursprüngliche Sinn des natürlichen Todes.) Vor diesem Versuch nun fürchtet er sich; lieber will er die Erkenntnis des Guten und Bösen rückgängig machen (die Bezeichnung "Sündenfall" geht auf diese Angst zurück); aber das Geschehene kann nicht rückgängig gemacht, sondern nur getrübt werden. Zu diesem Zweck entstehen die Motivationen. Die ganze Welt ist ihrer voll, ja die ganze sichtbare Welt ist vielleicht nichts anderes als eine Motivation des einen Augenblick lang ruhenwollenden Menschen. Ein Versuch, die Tatsache der Erkenntnis zu fälschen, die Erkenntnis erst zum Ziel zu machen.

86

Desde a Queda, nós somos essencialmente iguais na capacidade de conhecimento do Bem e

do Mal. Mesmo assim, nós procuramos exatamente aí nossas qualidades específicas. Mas só além deste conhecimento é que começam as verdadeiras diferenças. A aparência inversa é provocada pelo seguinte: ninguém pode se satisfazer apenas com o conhecimento, mas precisa se esforçar para agir adequadamente de acordo com ele. Para isso, no entanto, não lhe foi dada a força. Ele precisa se destruir, entrar sozinho no perigo, e mesmo não obtendo a força necessária, não lhe resta nada mais do que esta última tentativa. (Este é também o sentido da ameaça de morte pela proibição de comer da Árvore do Conhecimento; talvez este seja também o sentido original da morte natural). Diante desta tentativa ele então se assusta, ele preferiria revogar o conhecimento do Bem e do Mal (a denominação “Queda” remonta a este medo), mas o acontecido não pode ser desfeito, apenas encoberto. Para esta finalidade surgem as motivações. O mundo inteiro está cheio delas, todo o mundo visível talvez não seja mesmo mais do que uma motivação da humanidade desejosa de descansar por um momento. Uma tentativa de falsear o fato do conhecimento, para então fazer do conhecimento um objetivo.

87

Ein Glaube wie ein Fallbeil, so schwer, so leicht.

87

Uma crença como uma guilhotina, tão pesada, tão leve.

88

Der Tod ist vor uns, etwa wie im Schulzimmer an der Wand ein Bild der Alexanderschlacht. Es kommt darauf an, durch unsere Taten noch in diesem Leben das Bild zu verdunkeln oder gar auszulöschen.

88

A morte está diante de nós mais ou menos como uma imagem, pendurada na parede da sala de aula, da *Batalha de Alexandre em Isso*. Depende de nossos atos ainda nesta vida escurecer a imagem ou extingui-la completamente.

90

Zwei Möglichkeiten: sich unendlich klein machen oder es sein. Das zweite ist Vollendung, also Untätigkeit, das erste Beginn, also Tat.

90

Duas possibilidades: fazer-se infinitamente pequeno, ou sê-lo. A segunda é conclusão, portanto, inação; a primeira começo, portanto, ação.

91

Zur Vermeidung eines Wortirrtums: Was tätig zerstört werden soll, muß vorher ganz fest gehalten worden sein; was zerbröckelt, zerbröckelt, kann aber nicht zerstört werden.

91

Para evitar um erro lexical: o que deve ser ativamente destruído precisa antes estar bem preso. O que se esfarela, se esfarela, mas não pode ser destruído.

92

Die erste Götzenanbetung war gewiß Angst vor den Dingen, aber damit zusammenhängend Angst vor der Notwendigkeit der Dinge und damit zusammenhängend Angst vor der Verantwortung für die Dinge. So ungeheuer erschien diese Verantwortung, daß man sie nicht einmal einem einzigen Außermenschlichen aufzuerlegen wagte, denn auch durch Vermittlung eines Wesens wäre die menschliche Verantwortung noch nicht genug erleichtert worden, der Verkehr mit nur einem Wesen wäre noch allzusehr von Verantwortung befleckt gewesen, deshalb gab man jedem Ding die Verantwortung für sich selbst, mehr noch, man gab diesen Dingen auch noch eine verhältnismäßige Verantwortung für den Menschen.

92

A primeira adoração dos ídolos foi reconhecidamente medo das coisas, mas com ela medo da necessidade das coisas e com ela medo da responsabilidade pelas coisas. Esta responsabilidade pareceu tão descomunal que não se ousou nem uma única vez impô-la a uma extra-humanidade única. Pois mesmo através da mediação de um ser, a responsabilidade humana não seria suficientemente aliviada, o transporte em apenas um ser teria sido demasiado manchado com responsabilidade. Por isso deu-se a cada coisa

responsabilidade sobre si mesma; mais ainda, deu-se a estas coisas uma certa responsabilidade relativa ao humano.

93

Zum letztenmal Psychologie!

93

Pela última vez Psicologia!

94

Zwei Aufgaben des Lebensanfangs: Deinen Kreis immer mehr einschränken und immer wieder nachprüfen, ob du dich nicht irgendwo außerhalb deines Kreises versteckt hältst.

94

Duas tarefas do começo da vida: reduzir cada vez mais seu círculo e certificar-se constantemente de que você não se mantém escondido em um lugar qualquer fora do círculo.

95

Das Böse ist manchmal in der Hand wie ein Werkzeug, erkannt oder unerkannt läßt es sich, wenn man den Willen hat, ohne Widerspruch zur Seite legen.

95

Às vezes o Mal está na mão como uma ferramenta: reconhecido ou desconhecido, quando se quer realmente, ele se deixa, sem resistência, lançar-se de lado.

96

Die Freuden dieses Lebens sind nicht die seinen, sondern unsere Angst vor dem Aufsteigen in ein höheres Leben; die Qualen dieses Lebens sind nicht die seinen, sondern unsere Selbstqual wegen jener Angst.

96

As alegrias desta vida não são as *dela*, mas *nosso* medo da elevação a uma vida mais alta. Os tormentos desta vida não são as *dela*, mas *nosso* próprio tormento devido àquele medo.

97

Nur hier ist Leiden Leiden. Nicht so, als ob die, welche hier leiden, anderswo wegen dieses Leidens erhöht werden sollen, sondern so, daß das, was in dieser Welt leiden heißt, in einer andern Welt, unverändert und nur befreit von seinem Gegensatz, Seligkeit ist.

97

Apenas aqui dor é dor. Não como se aqueles que aqui sofrem devessem ser em outro lugar elevados por causa de sua dor, mas porque o que neste mundo se chama dor, em um outro mundo, imodificada e apenas liberta de seu oposto, se chama bem-aventurança.

98

Die Vorstellung von der unendlichen Weite und Fülle des Kosmos ist das Ergebnis der zum Äußersten getriebenen Mischung von mühevoller Schöpfung und freier Selbstbesinnung.

98

A idéia de infinita extensão e plenitude do cosmos é o resultado da mistura, levada ao extremo, entre criação trabalhosa e livre autoconsciência.

99

Wieviel bedrückender als die unerbittlichste Überzeugung von unserem gegenwärtigen sündhaften Stand ist selbst die schwächste Überzeugung von der einstigen, ewigen Rechtfertigung unserer Zeitlichkeit. Nur die Kraft im Ertragen dieser zweiten Überzeugung, welche in ihrer Reinheit die erste voll umfaßt, ist das Maß des Glaubens.

Manche nehmen an, daß neben dem großen Urbetrug noch in jedem Fall eigens für sie ein kleiner besonderer Betrug veranstaltet wird, daß also, wenn ein Liebesspiel auf der Bühne aufgeführt wird, die Schauspielerin außer dem verlogenen Lächeln für ihren Geliebten auch noch ein besonders hinterhältiges Lächeln für den ganz bestimmten Zuschauer auf der letzten Galerie hat. Das heißt zu weit gehen.

99

Quão mais impressionante do que a implacável convicção de nosso presente estado de

pecado é, propriamente, a mais fraca convicção da antiga e eterna justificação de nossa temporalidade. Apenas a força de suportar esta segunda convicção, que em sua pureza abrange completamente a primeira, é a medida da Fé.

Muitos consideram que, ao lado do grande engano primordial, é ainda realizado especialmente para eles, em cada caso, um pequeno engano específico, ou seja, que quando um jogo de amor é representado no palco, a atriz, além do falso riso para o seu amado, tem também ainda um riso especial secreto exatamente para o espectador da última galeria. Isto já é ir longe demais.

100

Es kann ein Wissen vom Teuflichen geben, aber keinen Glauben daran, denn mehr Teufliches, als da ist, gibt es nicht.

100

É possível que exista um conhecimento do diabólico, mas nenhuma crença nele, já que mais diabólico do que nele está não existe.

101

Die Sünde kommt immer offen und ist mit den Sinnen gleich zu fassen. Sie geht auf ihren Wurzeln und muß nicht ausgerissen werden.

101

O pecado vem sempre aberto e é fácil de ser apanhado pelos sentidos. Ele vai até as raízes deles e não precisa ser arrancado.

102

Alle Leiden um uns müssen auch wir leiden. Wir alle haben nicht einen Leib, aber ein Wachstum, und das führt uns durch alle Schmerzen, ob in dieser oder jener Form. So wie das Kind durch alle Lebensstadien bis zum Greis und zum Tod sich entwickelt (und jenes Stadium im Grunde dem früheren, im Verlangen oder in Furcht unerreichbar scheint) ebenso entwickeln wir uns (nicht weniger tief mit der Menschheit verbunden als mit uns

selbst) durch alle Leiden dieser Welt. Für Gerechtigkeit ist in diesem Zusammenhang kein Platz, aber auch nicht für Furcht vor den Leiden oder für die Auslegung des Leidens als eines Verdienstes.

102

Todo o sofrimento ao nosso redor nós devemos também sofrer. Nós todos não somos carne, mas um crescimento, e isto nos guia através de todas as dores, seja nesta ou naquela forma. Assim como a criança se desenvolve através de todos os estágios da vida até a velhice e a morte (e cada estágio parece, no fundo, em desejo ou em temor, inalcançável ao anterior), assim também nos desenvolvemos (não menos profundamente conectados à humanidade do que a nós mesmos) através de todos os sofrimentos deste mundo. Não há espaço para a justiça nesta relação, mas também não há para o medo da carne ou para a concepção do sofrimento como um mérito.

103

Du kannst dich zurückhalten von den Leiden der Welt, das ist dir freigestellt und entspricht deiner Natur, aber vielleicht ist gerade dieses Zurückhalten das einzige Leid, das du vermeiden könntest.

103

Você pode se abster dos sofrimentos do mundo, isto lhe é lícito e corresponde à sua natureza, mas talvez esta abstenção seja a única dor que você poderia evitar.

104

Der Mensch hat freien Willen, und zwar dreierlei:

Erstens war er frei, als er dieses Leben wollte; jetzt kann er es allerdings nicht mehr rückgängig machen, denn er ist nicht mehr jener, der es damals wollte, es wäre denn insoweit, als er seinen damaligen Willen ausführt, indem er lebt.

Zweitens ist er frei, indem er die Gangart und den Weg dieses Lebens wählen kann.

Drittens ist er frei, indem er als derjenige, der einmal wieder sein wird, den Willen hat, sich unter jeder Bedingung durch das Leben gehen und auf diese Weise zu sich kommen zu lassen, und zwar auf einem zwar wählbaren, aber jedenfalls derartig labyrinthischen Weg,

daß er kein Fleckchen dieses Lebens unberührt läßt.

Das ist das Dreierlei des freien Willens, es ist aber auch, da es gleichzeitig ist, ein Einerlei und ist im Grunde so sehr Einerlei, daß es keinen Platz hat für einen Willen, weder für einen freien noch unfreien.

104

O ser humano tem livre arbítrio [freien Willen], mas de três maneiras:

Primeiro, ele foi livre quando quis [wollte] esta vida. Agora ele já não pode mais voltar atrás, pois não é mais aquele que então quis [wollte], senão apenas no sentido de que cumpre sua vontade [Willen] anterior vivendo.

Segundo, ele é livre ao poder escolher o ritmo e o caminho de sua vida.

Terceiro, ele é livre, sendo aquele que um dia novamente será, ao ter a vontade [Willen] de seguir através da vida sob quaisquer circunstâncias e desta maneira deixar-se chegar a si mesmo, e assim em um caminho cheio de escolhas, mas também bastante semelhante a um labirinto, que não deixa sequer um pedacinho desta vida intocado. Estas são as três maneiras do livre arbítrio [freien Willen], mas elas também são apenas uma, já que simultâneas, e no fundo tão apenas uma, que não existe espaço para uma vontade [Willen], quer seja livre ou não.

105

Das Verführungsmittel dieser Welt sowie das Zeichen der Bürgschaft dafür, daß diese Welt nur ein Übergang ist, ist das gleiche. Mit Recht, denn nur so kann uns diese Welt verführen und es entspricht der Wahrheit. Das Schlimmste ist aber, daß wir nach geglückter Verführung die Bürgschaft vergessen und so eigentlich das Gute uns ins Böse, der Blick der Frau in ihr Bett gelockt hat.

105

Os meios de sedução deste mundo, assim como o sinal de garantia de que ele é apenas uma travessia, são o mesmo. Com razão, pois só assim este mundo pode nos tentar e isto corresponde a uma verdade. O pior, no entanto, é que depois da bem-sucedida sedução, nos esquecemos da garantia e assim o bem nos aliciou para o mal, assim como o olhar da mulher para a sua cama.

106

Die Demut gibt jedem, auch dem einsam Verzweifelnden, das stärkste Verhältnis zum Mitmenschen, und zwar sofort, allerdings nur bei völliger und dauernder Demut. Sie kann das deshalb, weil sie die wahre Gebetsprache ist, gleichzeitig Anbetung und festeste Verbindung. Das Verhältnis zum Mitmenschen ist das Verhältnis des Gebetes, das Verhältnis zu sich das Verhältnis des Strebens; aus dem Gebet wird die Kraft für das Streben geholt.

Kannst du denn etwas anderes kennen als Betrug? Wird einmal der Betrug vernichtet, darfst du ja nicht hinsehen oder wirst zur Salzsäule.

106

A humildade dá a cada um, também àquele solitário desesperado, a relação mais forte com o próximo, e, na verdade, imediatamente, sobretudo, apenas na humildade mais completa e ininterrupta. Ela assim o pode, pois ela é a verdadeira linguagem da oração, simultaneamente adoração e a mais firme conexão. A relação com o próximo é a relação da oração, a relação consigo, a relação com a aspiração; é trazida da oração a força para a aspiração.

Você consegue então pensar em algo que não seja engano? Se o engano em algum momento for eliminado, você não deve então olhar para lá, senão se tornará estátua de sal.

107

Alle sind zu A. sehr freundlich, so etwa wie man ein ausgezeichnetes Billard selbst vor guten Spielern sorgfältig zu bewahren sucht, solange bis der große Spieler kommt, das Brett genau untersucht, keinen vorzeitigen Fehler duldet, dann aber, wenn er selbst zu spielen anfängt, sich auf die rücksichtsloseste Weise auswütet.

107

Todos são bastante amigáveis com A., mais ou menos como se alguém procurasse proteger cuidadosamente dos bons jogadores um bilhar extraordinário, até que o grande jogador

chegasse, a mesa perfeitamente inspecionada, nenhuma falha antecipada seria tolerada, mas então, quando ele mesmo começasse a jogar, se irasse da maneira mais desconsiderada.

108

“Dann aber kehrte er zu seiner Arbeit zurück, so wie wenn nichts geschehen wäre.” Das ist eine Bemerkung, die uns aus einer unklaren Fülle alter Erzählungen geläufig ist, obwohl sie vielleicht in keiner vorkommt.

108

“Mas depois ele voltou para o seu trabalho, como se nada tivesse acontecido”. Esta é uma observação que nos é familiar de uma plenitude confusa de narrativas antigas, embora ela talvez não ocorra em nenhuma.

109

“Daß es uns an Glauben fehle, kann man nicht sagen. Allein die einfache Tatsache unseres Lebens ist in ihrem Glaubenswert gar nicht auszuschöpfen.”

“Hier wäre ein Glaubenswert? Man kann doch nicht nicht-leben.”

“Eben in diesem ‘kann doch nicht’ steckt die wahnsinnige Kraft des Glaubens; in dieser Verneinung bekommt sie Gestalt.”

Es ist nicht notwendig, daß du aus dem Hause gehst. Bleib bei deinem Tisch und horche. Horche nicht einmal, warte nur. Warte nicht einmal, sei völlig still und allein. Anbieten wird sich dir die Welt zur Entlarvung, sie kann nicht anders, verzückt wird sie sich vor dir winden.

109

“Não se pode dizer que nos falta fé. O simples fato da nossa vida é por si só inesgotável em seu valor de fé”.

“Isto seria um valor de fé? Mas não se pode não viver”.

“Mesmo neste “mas não se pode” se enfia a força insana da fé. Nesta negação ela toma forma”.

Não é necessário que você saia de casa. Fique em sua mesa e escute. Nem mesmo escute, apenas espere. Nem mesmo espere, fique completamente parado e solitário. O mundo irá se oferecer a você para o desmascaramento, ele não pode resistir, extasiado, ele irá contorcer-se diante de você.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. "Anotações sobre Kafka". In: *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*, Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- _____, Theodor. "O Fetichismo na Música e a Regressão da audição". In: *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. Coleção: Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1980.
- ALLEMANN, Beda. *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas*. Göttingen: Wallstein Verlag, 1998.
- ANDERS, Günther. *Kafka: Pró e contra*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ARISTÓTELES. "Arte Poética". In: *A poética clássica*. São Paulo, Cultrix, 2005.
- AUDEN, W. H.. "K.'s quest". In: FLORES, Angels (Org.). *The Kafka Problem*. New York: New Directions, 1946.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Frankfurt a.M., 1981.
- _____, Walter. *Carta a Gerschom Scholem, 12.6.1938, Paris (sobre F. Kafka)*. Tradução do alemão e notas de Modesto Carone. In: *Novos Estudos CEBRAP* (São Paulo) nº35, Março 1993.
- _____, Walter. "Erfahrung und Armut", in *Gesammelte Schriften II-1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1991.
- _____, Walter. "Franz Kafka, A propósito do décimo aniversário de sua morte", in *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", in *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____, Walter. "Über den Begriff der Geschichte", in *Gesammelte Schriften I-2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1991, p. 691-704.

- BADIOU, Alain. *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Translation Peter Hallward. New York City: Verso, 2001.
- BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. 4ª impressão. São Paulo: Paulus, 2006.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BLOOM, Harold (Edit. e Org.). *Franz Kafka (Modern critical views)*. New York: Chelsea House Publishers, 1986.
- BINDER, Hartmut. *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2: Das Werk und seine Wirkung*. Stuttgart: Kröner, 1979.
- BORGES, Jorge Luis. "Prólogo". In: KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- BRECHT, Bertolt. "Berichtigungen alter Mythen". In: *Gesammelte Werke II, Prosa I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1967.
- BROD, Max. "Der Dichter Franz Kafka". In: *Die neue Rundschau*, 32 (1921), p. 1210-16.
- _____, Max. "The homeless stranger". In: FLORES, Angels (Int. e Org.). *The Kafka Problem*. New York: New Directions, 1946.
- BUTLER, Judith. "Who Owns Kafka?". In: *London Review of Books*, 33 no. 5 (2011): p. 3-8, disponível em: <http://www.lrb.co.uk/v33/n05/judith-butler/who-owns-kafka> 11/11/2012 18:50.
- CABRERA, Isabel. "Kafka a través de Job, Job a través de Kafka". *Tóp. Sem*, Puebla, n. 22, Dezembro de 2009. Disponível online em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002009000200007&lng=es&nrm=iso, acessado em 09/03/2013 18:10.
- CALASSO, Roberto. K.. Tradução de Samuel Titã Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CAMPE, Rüdiger. "Kafkas Institutionenroman. Der Process, Das Schloß", in: *Gesetz. Ironie*. Heidelberg: Synchron Verlag, 2004.
- CARONE, Modesto. "O realismo de Franz Kafka". In: *Novos estudos – CEBRAP*. São Paulo, n. 80, Mar. 2008. Disponível em

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000100013&lng=en&nrm=iso, 11/11/2012 18:20.

COHN, Dorrit. "Kafka's Eternal Present: Narrative Tense in "Ein Landarzt" and Other First-Person Stories". In: *PMLA*, Vol. 83, No. 1, 1968.

DEBORD, Guy. "A sociedade do espetáculo". Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTD., 1977.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

FLORES, Angels (Int. e Org.). *The Kafka Problem*. New York: New Directions, 1946.

FREUD, Sigmund. "Das Unheimliche". In: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Anna Freud u.a. Bd. XII. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999, p. 227-278.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARCÍA, José M. González. *La máquina burocrática: afinidades electivas entre Max Weber y Kafka*. Madrid: Visor, 1989

GRAY, Richard T. (org.); [et. al.]. *A Franz Kafka encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 2005.

HAAS, Willy. "Franz Kafka". In: *Gestalten der Zeit*. Berlin: Kiepenheuer Verlag, 1930.

HELLER, Erich. "The Castle". In: BLOOM, Harold (Org.). *Franz Kafka*. New York: Chelsea House Publishers, 1986.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução, posfácio e notas: Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2011.

JAGOW, Bettina von; JAHRAUS, Oliver (Org.). *Kafka Handbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

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

KAFKA, Franz. *Beim Bau der chinesischen Mauer*. Gesammelte Werke VI. Frankfurt a.M.: Fischer, 1994.

_____, Franz. "Brief an den Vater", in: *Er*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1970.

- _____, Franz. "Brief an Oskar Pollak", 27. Januar 1904, in: *Franz Kafka: Briefe 1902-1924*. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 1958.
- _____, Franz. *Carta ao pai*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____, Franz. *Das Schloß*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2004.
- _____, Franz. *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2004.
- _____, Franz. "Hochzeitsvorbereitung auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass", in *Gesammelte Werke*, v. 6. Max Brod, ed. Frankfurt a/M: Fischer, 1983.
- _____, Franz. *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1992.
- _____, Franz. *Narrativas do espólio*. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____, Franz. *Tagebücher 1909-1923*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1951.
- _____, Franz. *O castelo*. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____, Franz. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KERMODE, Frank. *The sense of an ending*. New York: Oxford University Press, 1967.
- KOELB, Clayton. "Kafka als Tagebuchschreiber", in JAGOW, Bettina von; JAHRAUS, Oliver (Org.). *Kafka Handuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- KRAFT, Werner. *Franz Kafka*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968.
- LÖWY, Michael. *Franz Kafka: Sonhador insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- NAGEL, Bert. *Kafka und die Weltliteratur*. München: Winkler, 1983.
- MÜLLER, Michael. "Das Schloß". In: JAGOW, Bettina von; JAHRAUS, Oliver (Org.). *Kafka Handuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias*. São Paulo: EDUC, 2008.
- POLITZER, Heinz. *Franz Kafka, parable and paradox*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1962.
- PUCCI, Pietro. "The Song of the Sirens". In: PUCCI, Pietro (Org.). *The Song of the Sirens*. New York: Rowman & Littlefield, 1997.

RILKE, Rainer Maria. *Der Neuen Gedichte Anderer Teil (1908)*. In: *Sämtliche Werke*, Frankfurt a.M.: 1975.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHOLEM, Gershom. *A cabala e seu simbolismo*. Tradução Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.

TESCHKE, Henning. "Sobre as formas contemporâneas do absoluto". Manuscrito. Campinas, 2012.

TÜRCKE, Cristoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Tradução Antonio Zuin e outros. São Paulo: Unicamp, 2010.

WAGENBACH, Klaus. *A Praga de Franz Kafka*. Tradução: Lumir Nahodil. Lisboa: Fenda Edições, 2001.

_____, Klaus. *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912*. Bern, 1958.

ŽIŽEK, Slavoj. *The parallax view*. Cambridge: MIT Press, 2006.