UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA ALEMÃ

GLAUCO CORRÊA DA CRUZ BACIC FRATRIC

**A TEORIA DOS CONJUNTOS NA OBRA *O CASTELO*,
DE FRANZ KAFKA**

SÃO PAULO

2008

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA ALEMÃ**

GLAUCO CORRÊA DA CRUZ BACIC FRATRIC

**A TEORIA DOS CONJUNTOS NA OBRA *O CASTELO*,
DE FRANZ KAFKA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

ORIENTAÇÃO: PROF^a DR^a ELOÁ DI PIERRO HEISE

São Paulo

2008

À Profª Drª Eloá Di Pierro

**Heise, por toda a atenção
prestada, o que me possibilitou
enxergar a literatura com
muito mais amplitude.**

**Agradeço a todas as pessoas que me
incentivaram no processo de
desconstrução deste castelo, em
especial à minha família hospedeira
e aos meus amigos de *Prostějov*, na
Moravia, República Tcheca, pois
sem eles não teria descoberto Kafka
de forma tão especial.**

SUMÁRIO

Índice.....	6
Resumo.....	7
Introdução.....	8
Capítulo I.....	18
Capítulo II.....	27
Capítulo III.....	37
Capítulo IV.....	72
Abstract.....	75
Referências Bibliográficas.....	76

ÍNDICE

Introdução.....	8
Capítulo I	
Gênese e relações do romance <i>O Castelo</i> na produção literária de Kafka.....	18
Capítulo II	
O romance <i>O Castelo</i> como manifestação do romance moderno.....	27
Capítulo III	
O “poder” como conjunto e seus subconjuntos.....	37
Capítulo IV	
Considerações finais.....	72
Referências Bibliográficas.....	76

RESUMO

O presente trabalho centra-se no estudo da narrativa do romance *O Castelo*, escrito em 1922, pelo escritor tcheco Franz Kafka. Por meio da análise formal da obra em questão, objetiva-se estabelecer relações entre aspectos presentes na narrativa que possuam associações metafóricas a temas vigentes no cotidiano do autor e, conseqüentemente, do homem moderno, e que possuam conotação negativa, tais como o poder, simbolizado pela burocracia, pela divinização, e pelo espaço. Partindo dessa premissa, propõe-se relacionar esses temas à teoria dos conjuntos da matemática, na qual um conjunto maior contém um conjunto menor, esse atuando por sua vez como um subconjunto daquele. Propõe-se aqui fazer uma analogia do conjunto poder e seu enfoque negativo como poder com o subconjunto burocracia, este intimamente ligado àquele, e que possui intersecção com os subconjuntos divinização e espaço. Por fim, ressaltar-se-á a universalidade da obra de Kafka, que possibilita a efetuação de analogias temáticas das mais diversas, não só as aqui expostas em forma de conjuntos e subconjuntos, pelo fato de seu texto ser multifacetado no tocante a temas.

Palavras-chave: Franz Kafka; *O Castelo*; teoria dos conjuntos; poder; burocracia; divinização e espaço.

Introdução

Mas como eram as relações pessoais de Kafka com Praga? É raro que um escritor passe praticamente a vida inteira em alguns quilômetros quadrados de uma cidade, como foi o caso do maior artista literário de língua alemã neste século. É conhecido que Kafka podia ler a história desse lugar a partir das velhas paredes dos prédios que ele conhecia na palma da mão¹.

Há pouco mais de dez anos, tive a oportunidade de residir por doze meses na República Tcheca e de conhecer Praga, sua capital, local onde Kafka nasceu, e viveu grande parte de sua vida.

Pude captar o espírito das vias praguenses e perceber o quanto da obra de Kafka há nela. Suas vielas estreitas que circundam e contornam praças históricas, e as torres que surgem no meio de ruas, passam uma conotação labiríntica que em muito tem a ver com sua obra. Labiríntica é talvez o adjetivo que melhor descreva a arquitetura da cidade. É como um jogo de quebra-cabeças, que em muito se assemelha à obra *O Processo*, com suas vias e repartições jurídicas estreitas e por vezes inacessíveis.

Em *O Castelo*, objeto de nosso estudo, o interesse mais específico surgiu pelo fato de perceber na imagem do castelo *Hradčany*, situado em Praga e residência oficial dos governantes tchecos desde a época do império austro-húngaro, grande semelhança com a descrição do romance, como no trecho em que o protagonista K. o avista da aldeia pela primeira vez, afirmando que “se não se soubesse que era um castelo seria possível considerá-lo uma cidadezinha” (KAFKA, 2000, p. 18)².

A visão do castelo de *Hradčany* que se apresenta ao visitante de Praga é, de fato, a de uma cidadezinha. Ele não se parece de forma alguma com um castelo. Afigura-se, muito mais, a uma catedral rodeada por prédios de baixa estatura. A visão do monumento real, ao convergir com a imagem ficcional, deu-nos a motivação para o estabelecimento da equivalência entre os dois castelos – o da obra e o real.

¹ CARONE, M. Nas garras de Praga. In: Mais! Folha de São Paulo. 03/01/1993, p. 4-5.

² No original, em alemão: “(...)hätte man nicht gewußt, daß es ein Schloß sei, hätte man es für ein Städtchen halten können”. KAFKA, F. *Das Schloss*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2005, p. 12.

Outra ocorrência presente no romance que chamou nossa atenção e instigou nossa percepção na tentativa de descobrir relações entre realidade e ficção foi a descrição, no *Castelo*, de vielas estreitas, cobertas de neve. Percebemos que tal ocorrência aponta para certa similaridade à cidade de Praga, também cercada de vielas estreitas, ao redor do castelo *Hradčany*, situado no centro velho da cidade, no alto de uma encosta.

A partir desses pressupostos, pensamos em desenvolver um trabalho sobre Kafka que, partindo da narrativa propriamente dita, *O Castelo*, buscasse reflexos de aspectos vivenciados pelo autor, na vida real, em elementos do romance em si. Entretanto, estamos conscientes de que tal análise não poderia propor equivalências absolutas, uma vez que se trabalha com realidades distintas, a real e a ficcional. Uma tal equivalência absoluta restringiria a abrangência e a universalidade da obra de Kafka. Contudo, gostaríamos de oferecer uma visão de sua obra que também se abra, em parte, para a interação entre seu universo cotidiano e seu escrito.

Escolhemos *O Castelo*, pois há poucas análises específicas desse romance em bibliografia de língua portuguesa no Brasil. Em um levantamento do estado da questão nas bibliotecas *online* das principais universidades brasileiras, não foi encontrado trabalho acadêmico que tivesse como foco específico o romance *O Castelo* e que se preocupasse com um estudo do espaço, enfoque que proporcionará ao presente estudo um caráter inédito. O espaço, por sua vez, será analisado como uma das formas de materializar o poder, o principal tema do romance kafkiano.

Ao mencionar “o poder” chegamos ao ponto fulcral que servirá de base para desenvolver a tese do presente estudo: o conjunto e os subconjuntos no romance *O Castelo*.

A idéia que nos estimulou a enveredar por este caminho foi a dos “círculos de influência” de Sperber, melhor explicitada na passagem a seguir:

(...) as raízes em que Franz Kafka se alimentava culturalmente surgiam do meio de (...) círculos simultaneamente concêntricos e excêntricos. Concêntricos, na medida em que as suas influências se somavam; excêntricos, na medida em que se referiam a minorias marginalizadas e a minorias dentro destas minorias³

³ SPERBER, G. Franz Kafka: raízes. In Pandaemonium Germanicum, Número 1. Humanitas Publicações. São Paulo, 1997, p. 28.

Seguindo adiante, Sperber insere a família como um dos círculos de influência, categorizando-o como o mais estreito:

“O mais estreito dos círculos de influência em que Franz Kafka tinha fíncadas suas raízes foi o de sua família.”⁴

E, por fim, Mandelbaum também faz menção a esses círculos de influência em forma de segregação de um em relação aos demais :

(...) essa segregação opera na forma de círculos concêntricos, onde um círculo maior destaca um círculo menor, que por sua vez destaca um só elemento.”⁵

Assim a partir de idéias levantadas por Sperber e Mandelbaum, elegemos como objetivo de nosso trabalho detectar e discorrer sobre uma concepção desses círculos de influência que, no nosso contexto argumentativo, assumem a configuração de uma *Mengenlehre*, ou seja, parte-se do maior conjunto para o menor. Nesse nexó, detecta-se como conjunto maior o poder, que contém o subconjunto burocracia, e esse, por sua vez, contem respectivamente elementos relacionados aos subconjuntos divinização e espaço. Cabe ressaltar que buscamos destacar dentro do conjunto poder os subconjuntos que consideramos mais importantes, sem a pretensão de esgotar o assunto. Acreditamos que os círculos de influência, ou a *Mengenlehre* que aqui propomos, sejam praticamente infinitos ou ilimitados. Daí a riqueza e a universalidade da obra deste escritor tcheco, que sempre proporciona inúmeras leituras ao universo da crítica.

Para que possamos desenvolver cada um dos temas recorrentes na narrativa que fazem parte desses conjuntos, o presente trabalho será subdividido nos seguintes capítulos: (I) Gênese e relações do romance *O Castelo* na produção literária de Kafka, (II) o romance *O Castelo* como manifestação do romance moderno, (III) O “poder” como conjunto e seus subconjuntos e (IV) considerações finais.

Franz Kafka é indubitavelmente um dos maiores nomes da literatura mundial. Sua obra é rica em diversos aspectos, que vão desde a forma revolucionária com que estrutura as narrativas até a crítica mordaz das estruturas da vida cotidiana das grandes cidades a

⁴ Ibid, p. 29

⁵ MANDELBAUM, E. Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível. Perspectiva, São Paulo, 2003, p. 6.

partir do século XX. Tornou-se, sem dúvida, um clássico da modernidade e um *best-seller* até os dias atuais, pois sua obra, de caráter universal desperta identificação em leitores mundo afora, ao apontar as mazelas sempre atuais, presentes nas estruturas de qualquer sociedade.

Contudo, esse autor possui posição peculiar dentro da literatura alemã, já que nasceu e viveu na Boêmia, parte da atual República Tcheca, que não possuía o idioma alemão como língua materna, mas oficial, durante o tempo em que a região pertenceu ao império austro-húngaro. O próprio

“(…) nunca deixou de definir a si mesmo como alguém que pertencia a esse triângulo das Bermudas centro-europeu: à minoria alemã pela cultura e pela língua em que escrevia, à população tcheca cujas aspirações legítimas apoiava e aos judeus com quem mantinha os laços de origem”.(CARONE, 1993, p.5)

Formado em direito, Kafka trabalhou em bancos e seguradoras de acidentes de trabalho durante toda a sua vida profissional, o que talvez tenha lhe dado subsídios suficientes para criticar de forma tão singular e genial a burocracia em seus romances. *O Processo* e *O Castelo* podem ser grandes exemplos disto.

Embora não abordemos o viés da temática familiar como subconjunto em nossa dissertação, vale salientar a grande importância que o tema “família” e, por extensão, a própria família do autor exerce em seus escritos. Como exemplos dessa temática, podemos mencionar o conto *O passeio repentino*, que representa um rompimento momentâneo do personagem principal com sua família, ao decidir sair de casa em busca de um amigo, ou a autobiográfica *Carta ao pai*, na qual o narrador expressa a seu pai todas as mágoas na relação vivida entre os dois, ou ainda *A Metamorfose*, conto no qual Gregor se vê transformado em um inseto gigante e sente, a partir daí, o imenso repúdio por parte de sua família e, em que medida, era um estranho dentro do seio da mesma..

O capítulo gênese e relações do romance *O Castelo* na produção literária de Kafka, de caráter introdutório, deverá inserir Kafka dentro do contexto da Literatura Alemã, explicar sua peculiaridade e tecer comentários gerais sobre o romance a ser analisado. Sem se propor a um enfoque inédito, tem por meta, ao nível de comentário, introduzir o leitor brasileiro no universo do romance e estabelecer e pontuar dados da realidade empírica do

autor que, nos capítulos subseqüentes, servirão de referência para estabelecer uma possível relação entre realidade e ficção.

Já no capítulo sobre o romance *O Castelo* como manifestação do romance moderno procura-se abrir a perspectiva de análise do romance kafkiano para além dos limites da literatura alemã.

“(...) Kafka tem uma presença na ficção moderna que só é alcançada por James Joyce.”⁶.

(...) sejam eles Kafka, T.S. Eliot, Pirandello, James Joyce e outros tantos, não perderam força nos dias atuais. São representantes da literatura esperanto, que não se restringem a um único mundo fechado, mas que, vivendo em vários países, emprestam às letras do século XX um caráter cosmopolita, com obras que têm por cenários o palco das grandes cidades, um espaço de imensas possibilidades e crises, o palco ideal para as vivências da experiência moderna.⁷

De acordo com as visões manifestadas acima por Rosenfeld e Heise acerca da importância de Kafka para a história do romance moderno e sem limitar ou restringir seu universo a um mundo fechado no tempo e no espaço, *O Castelo* pode ser considerado um grande expoente do romance moderno.

Enquanto o enfoque do capítulo anterior se propunha a inserir Kafka em seu contexto, a abordagem do presente capítulo, ao caracterizar o romance *O Castelo* como uma manifestação de romance moderno, terá por meta desvincular esta narrativa de Kafka do seu mundo restrito para apontar o caráter universal e atemporal do texto.

Para tanto, servirá de instrumental teórico para analisar a narrativa em questão uma das obras canônicas sobre o assunto que é o ensaio de Rosenfeld sobre o romance moderno.

Ao contrário dos romances considerados tradicionais, nos quais o leitor é ciente da história completa dos personagens, no *Castelo*, somos, nós leitores, reféns da ignorância em relação à vida dos personagens. O mesmo ocorre em relação ao tempo e espaço.

Talvez esta ignorância em relação a locais, tempo, origens de personagens seja um dos fatores propulsores da “literatura esperanto” de Kafka, pois não restringe sua leitura “a

⁶ ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. Texto, contexto. Perspectiva, 1969. (Debates; v. 7), p.225

⁷ HEISE, E. Estilo / estilos da literatura alemã do século XX. In: A expressão da modernidade no século XX / Ruth Röhl (organizadora). - São Paulo: FFLC-USP, 1995, p. 13.

um único mundo fechado”, o que a faz congruente a qualquer tempo e lugar. As leituras efetuadas da obra de Kafka provocam o leitor à reflexão sobre temas que não perecem no decorrer dos anos. Afinal de contas, burocracia e relacionamentos familiares permanecem incógnitas na consciência do mundo moderno.

Ao adotarmos a lógica da *Mengenlehre*, para a análise do encaixe temático do *Castelo* estabelecemos o poder como o conjunto que contém os subconjuntos burocracia, divinização, e espaço, uma vez que estas manifestações podem, em última análise, ser interpretadas como formas variantes de um tema abrangente concebido sob o conceito de poder.

O próprio título do romance, que nomeia um determinado espaço, o castelo, designa-o como centro do poder. Como o nosso intuito é estabelecer um paralelo entre o castelo do romance e o centro desse poder, que por vezes se manifesta sob a ótica da burocracia, por vezes da divinização e por vezes do espaço, vemos nessa construção ficcional a materialização do poder com o enfoque negativo, ou seja, a divinização do castelo *ex-negativo*, por ser inacessível aos aldeões e ao forasteiro K.

Já a concepção do subconjunto burocracia sobressai de forma evidente. A obra *O Castelo* é por si só um romance que aborda burocracia do início ao fim inconcluso. Desde o momento em que o agrimensor K. chega tarde da noite à aldeia após ter sido convidado pelas autoridades do castelo para desenvolver trabalhos de agrimensura, podemos notar o quanto a burocracia cerceia e prejudica as ações do personagem. Diálogos e mais diálogos são mantidos com os moradores da aldeia na busca infeliz por um contato com as autoridades do castelo. O que mais K. encontra são intermediários para sua negociação com as autoridades do castelo. Telefonemas a repartições, conversas inacabadas com pessoas que supostamente possam servir de elo entre K. e o castelo, empregos temporários que K. aceita no afã de estabelecer um elo com as autoridades do castelo, assistentes inúteis que lhe são destinados. Tudo em vão.

Fundamentaremos nossa argumentação na citação de Januch a respeito da relação da burocracia com as “cadeias da humanidade” que aprisionam o homem com suas pilhas de “papéis de escritório”, nas idéias expressadas por Löwy em relação à tramitação burocrática que necessita perpetuamente “girar no vazio” para que se mantenha viva. Faremos também uma associação à vida real de Kafka e aos ofícios que desempenhou no meio burocrático e,

fundamentados nas idéias de Sperber, seu papel como pilar de sustentação da burocracia austro-húngara, contemporânea ao autor. Por fim, abordaremos os abusos do poder comandados por burocratas como Sortini, que tenta seduzir uma aldeã de nome Amália ao utilizar seu poder e influência para transformar seus desejos em realidade. A recusa da aldeã, por sua vez, ao não assentir aos desejos do burocrata permitirá a análise de matizes variantes na escala do poder e da burocracia. Assim o enfoque da burocracia, que será analisado a partir de trechos selecionados, apresenta-se sob forma matizada e demonstra o que já é consagrado, ou seja, que provavelmente nenhum outro autor é crítico tão mordaz da burocracia quanto Franz Kafka.

O subconjunto “divinização”, diretamente ligado ao conjunto “poder” e, em intersecção com o subconjunto “burocracia”, será analisado a partir de seu prisma dialético, ou seja, a divinização do poder é apresentada *ex-negativo*. Como exemplo desse encaixe temático, serão apresentados o personagem Klammm e o castelo, propriamente dito.

“(...) o trabalho de Klammm é sem dúvida o maior de todos (...)”⁸.

“A crítica do estado de coisas existente (...) tem igualmente uma dimensão transcendental, metafísica (...) e teológica”.⁹

Encontramos poucos nomes que representam o poder durante a narrativa de *O Castelo*. Sabemos *en passant* no início da narrativa que o castelo pertence ao conde Westwest, que portanto seria a personificação da autoridade máxima.

A partir de então, um outro personagem com posição inferior na hierarquia castelã assume o papel de destaque dentro deste universo burocrático na narrativa: Klammm, um dos sub-castelões.

Três fatores chamam a atenção em relação a ele.

O primeiro deles é que é visto pelos aldeões como uma autoridade suprema, pelo simples fato de pertencer ao castelo. No capítulo IV do romance, a dona do albergue e

⁸ KAFKA, F. *O Castelo*; tradução e posfácio Modesto Carone. - São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.402.

⁹ LÖWY, M. “Redenção e Utopia”, *O judaísmo libertário na Europa Central (Um estudo de afinidade eletiva)*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p75.

Frieda fazem de tudo para demover K. da idéia de tentar encontrá-lo e falar-lhe pessoalmente, alegando que possui posição muito elevada por pertencer ao castelo e que K. jamais suportaria sua visão.

O segundo aspecto relevante em relação ao burocrata é o de ninguém afirmar tê-lo visto pessoalmente durante toda a narrativa. A própria Frieda que é famosa na aldeia por ser amante de Kamm, deixa o leitor em dúvida se realmente o vê ou não. O contato mais próximo que tem com ele é quando recebe permissão para espiá-lo pelo buraco da fechadura.

O terceiro aspecto é a comunicação. Kamm envia cartas aos subordinados para manifestar seus desígnios. É o máximo que K. obtém dele: uma carta dando-lhe boas-vindas.

No decorrer da narrativa Kamm é sempre posto em um patamar muito superior por pertencer ao castelo e a dúvida quanto a algum aldeão tê-lo visto pessoalmente é constante.

Da mesma forma que o Deus judaico se comunica com seu povo por meio da escrita bíblica e ninguém em vida pôde provar tê-lo visto, algo semelhante ocorre em relação a Kamm. Frieda não prova que o vê, e Kamm delega funções por meio de correspondências. A única certeza é a de que o burocrata é muito superior aos olhos da aldeia.

Com isso, o nosso propósito neste capítulo é o de utilizarmos a *theologia* negativa propagada pela filosofia na antiguidade, que foi desenvolvida sob o ponto de vista de mostrar a existência divina por meio da negação, da dúvida, da incerteza, e a relacionaremos ao personagem de Kamm, com o intuito de lhe atribuir uma aura de divindade. K. passa toda a narrativa em busca de um encontro com ele para saber exatamente quais funções de agrimensura deverá executar. Não obtém êxito. Mesmo ao assumir este caráter de divindade em relação à aldeia, Kamm não soluciona o problema de K., nem liberta a aldeia da máquina burocrática todo-poderosa; pelo contrário, o aprisionamento é constante, já que o burocrata recebe tal status por pertencer a este aparelho, confirmando assim que a *theologia* relacionada à aura de divindade que Kamm assume só pode se dar em negativo.

Em seguida, abordaremos o castelo como metáfora, por sua posição no centro da aldeia e do poder e sua inacessibilidade. Tais características podem servir de subsídios para associá-lo à aura divina e ao “caráter transcendental”, observado por Löwy.

Na análise desses aspectos, abordaremos, inicialmente, algumas passagens do capítulo IV de *O Castelo* no qual K., Frieda, e a dona do albergue mantêm conversas a respeito de Klammm. Utilizaremos, também, como subsídio da discussão da metáfora “castelo” idéias de Löwy a respeito da “utopia libertária” que elucidam a posição negativa que o castelo, esse centro de poder, exerce sobre os personagens a ele externos.

O subconjunto espaço merecerá em nosso trabalho um enfoque especial, pois como já mencionamos, não encontramos nenhum trabalho redigido no Brasil que se propusesse a comparar o espaço delineado no romance *O castelo* ao espaço empírico do autor – Praga, à época capital da região da Boêmia, atual República Tcheca.

Vale salientar que resolvemos estabelecer tal comparação, pois como já citado por Rosenfeld anteriormente, uma das características peculiares do romance moderno é a falta de informações em relação ao espaço, ao tempo, e ao protagonista. Não sabemos o nome da aldeia, nem do castelo em que se desenrola o enredo. Dados cronológicos inexistem. Do protagonista só sabemos uma inicial e a profissão: agrimensor. Paradoxalmente, esta falta de definição abre a possibilidade para que se discuta a profunda ancoragem da narrativa de Kafka em seu tempo e lugar. Como afirma Heise, discutindo o conceito de *Weltliteratur*:

Ao contrário do que possa parecer a uma primeira vista, entender uma manifestação literária como *Weltliteratur* não significa abrir mão de sua especificidade como literatura nacional, significa, antes de tudo, um mergulho no nacional até que se encontre o que há nele de universal.¹⁰

Tal afirmação propicia mostrar em que medida Kafka, por mergulhar profundamente em seu mundo, resgata nele o que há de universalmente humano. Assim torna-se relevante a tessitura aqui estabelecida entre o espaço ficcional e o espaço empírico do autor, já que, partindo de dados empíricos, vemos nos dois castelos, no do romance e no de Praga, grande semelhança descritiva.

Para tanto, optamos por uma apresentação do contexto histórico-geográfico-cultural de Kafka com o intuito de estabelecer relações entre o espaço da narrativa e o presente em sua vida real. Aos dois castelos, ao real e ao ficcional, será atribuída a conotação de centros de poder, enquanto que a aldeia e a cidade de Praga gravitam subordinadas a estes centros.

¹⁰HEISE, E. Goethe, um teórico da transnacionalidade. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 5. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2000, p. 81

O terceiro ponto desta comparação versará sobre os povos dos dois lugares: os aldeões e os praguenses. Ambos possuem pouca ou nenhuma influência sobre as decisões de seus centros de poder. Na aldeia, o acesso ao castelo pelos aldeões inexistente, enquanto que em Praga os boêmios se submetem às decisões de um império com nome estrangeiro – austro-húngaro – e de língua estrangeira, o alemão.

Por fim, discorreremos sobre o papel de K. e de Kafka nos dois contextos – o ficcional e o da vida real. Em ambos, seus protagonistas são forasteiros. No romance, vem de longe para desempenhar tarefas de agrimensura para um castelo que sequer o recebe. Na vida real, sentia-se como um estranho em Praga, já que suas raízes remetiam-se ao interior da Boêmia, e sua família era judaica, em meio à alta sociedade cristã de Praga.

Utilizaremos como subsídio teórico para este capítulo os diários de Kafka, a obra de Montgomery (1999) acerca das delimitações geográficas do leste europeu no período do império e no pós-Primeira Guerra, de Borges (1999) no tocante ao período histórico em que viveu Kafka, e de Sperber (1997), no que versa sobre as origens de sua família.

O fio condutor para esse debate será uma afirmação de Kafka em seus diários, quando fala sobre a “falta de chão” que vivenciava em sua vida cotidiana. Estabeleceremos comparações, a partir de excertos do primeiro capítulo do romance, no qual o protagonista demonstra imensas dificuldades de trânsito através da neve, enquanto que os aldeões não apresentam problema algum para caminhar.

No fechamento de nosso trabalho, mais precisamente no capítulo de considerações finais, utilizaremos como epígrafe um excerto de Heise, no qual contempla “a tarefa arriscada” que é objetivar os estilos da literatura de língua alemã propagada no século XX, dadas as suas manifestações desprovidas de unidade e coerência. Faremos uma analogia de tal epígrafe ao trabalho de Kafka e a justificaremos por meio da universalidade e atemporalidade de seu texto, que não o restringem a uma só teoria dos conjuntos, mas sim a diversas delas, pois seus temas e objetos de crítica são multifacetados.

I – Gênese e relações do romance *O castelo* na produção literária de Kafka

Como base teórico-literária para a análise do romance *O Castelo* de Kafka, caberia, inicialmente, apresentar, no presente capítulo, os parâmetros que norteiam a conceituação dessa forma narrativa, romance, para, posteriormente debater em que medida o romance de Kafka pode ser entendido como “romance moderno”.

Para uma melhor compreensão das peculiaridades e características principais que diferem o romance moderno da forma tradicional, faz-se necessário um apanhado histórico dessa modalidade narrativa de cunho tradicional para posterior comparação ao romance moderno. No desenvolvimento dessa argumentação, caberia comentar elementos que marcam a recepção dos textos de Kafka no sentido de apontar os traços dominantes no esquema de comunicação de sua obra. Segue-se um estudo específico da gênese do romance *O Castelo*, bem como a discussão sobre o porquê de sua conceituação como “romance moderno”.

O surgimento do romance

Embora não se possa precisar de maneira categórica o surgimento do romance, sua origem remonta ao declínio do período medieval, quando surge a designação romance para obras escritas na língua dos falares românicos. SCHÜLER (1989) mostra como, a partir do latim do povo, romance, há uma separação entre as línguas, que adquirem estatuto próprio, preservando-se a designação romance para as obras escritas nessas línguas:

Romance era primitivamente o latim do povo. As diferenças entre os primeiros romances se acentuaram cada vez mais até aparecerem as línguas românicas: o português, o espanhol, o francês (...) entre outros. Enquanto os falares românicos iam assumindo estatuto de línguas, preservou-se o termo romance para designar as obras literárias que nelas foram se formando, primeiro em verso, depois em prosa.¹¹

Ou seja, o surgimento do termo romance coincide com o das línguas românicas, derivadas do latim, língua oficial do extinto império romano. No tocante à separação do romance como gênero literário do romance como grupo lingüístico, esta se deu nos séculos

¹¹ SCHÜLER, D. Teoria do romance. São Paulo: Ática, 1989, p. 5.

XII e XIII, quando do surgimento dos poemas em línguas românicas que narravam “feitos heróicos e aventuras galantes”.¹²

Mais tarde, mais precisamente no século XIV, o termo *novela* substitui o termo romance em diversas línguas, entre elas no espanhol e no inglês. Se enveredarmos por uma origem etimológica deste termo, a “(...) novela salientou a inclinação da narrativa romanesca para o novo, original, contrário ao poema épico, cultor de grandezas antigas”. (SCHÜLER, 1989, p. 6). Ou seja, surge a partir de então, a inclinação pelo novo, pelo original, características que se aproximam da concepção do romance de aventura do século XIX, baseado no desenvolvimento do enredo – no fundo muito diferente do romance moderno, no qual não acontece praticamente “nada”.

Enquanto a poesia em latim era dominada por noções medievais que privilegiavam as qualidades fixas, ou seja, baseadas nos feitos heróicos narrados sem preocupações em analisar os traços interiores do indivíduo e suas características psicológicas, o romance emerge com um cunho próprio à medida que assume como foco principal “conflitos individuais e vida cotidiana” Lúkacs, em sua “teoria do romance”, ao discorrer sobre “a era da epopéia”, salienta a falta de interioridade, típica dos relatos épicos de aventuras.

Aí não há ainda nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para a alma. Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesmo em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopéia.¹³

O romance representa, assim, uma proposta de mudança dos temas, pois passa a abordar o indivíduo e seus conflitos, enquanto a poesia latina se mantém enraizada na epopéia. A partir do momento em que começam a emergir obras que abordam o destino e a trajetória do indivíduo, o romance se consolida no período medieval:

O *Dom Quixote* de Cervantes foi o primeiro romance de envergadura, aparecendo numa época em que os ideais cavaleirescos se tornaram inviáveis. A realidade concreta recusou os sonhos da cavalaria andante.

¹² Ibid, p. 6

¹³ LUKÁCS, G. A teoria do romance. São Paulo: Duas cidades, 2000. P. 26.

A exigência de homens práticos como Sancho repelia Dom Quixote com seus sonhos¹⁴

Nessa obra, a tônica reside na contraposição de dois personagens com personalidades distintas, Dom Quixote e Sancho, dois indivíduos com características e interioridades opostas.

Do período renascentista em diante, com a difusão da mídia impressa e com o barateamento do livro, o romance torna-se muito mais popular e mais intenso em produtividade. O foco passa a ser muito mais diversificado do que no período medieval. Autores diversos e grandes expoentes da literatura universal como Goethe, Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Tolstoi, Turgueniev e Dostoievski, possuem suas formas características de abordagem do indivíduo, que englobam desde as relações conjugais presenciadas em Flaubert e Balzac, até os problemas sociais vividos por uma Inglaterra em meio à revolução industrial, narrados por Dickens, ou a percepção de uma Rússia czarista à beira da revolução do proletariado.

Como já dito, o tema agora é diversificado, porém a estrutura do romance tradicional apresenta características um tanto fixas; a narrativa possui cronologia, os personagens são descritos nos mínimos detalhes e a voz da narrativa, quer seja em primeira ou em terceira pessoa, situa o leitor com precisão no contexto do enredo. Com o surgimento do romance moderno, tais características formais são postas à prova, aspectos que discutiremos em seguida.

O Romance moderno

Utilizaremos como base de sustentação para nossa argumentação as duas citações que se seguem, de Heise e de Rosenfeld, respectivamente, para discorrermos sobre a gênese do romance moderno, mais precisamente o romance que emergiu entre o fim do século XIX e o início do século XX.

(...) no fundo, a classificação de literatura moderna, em toda sua indefinição, assume o papel de sinônimo apropriado para nomear a

¹⁴ SCHÜLER, D. Teoria do romance. São Paulo: Ática, 1989, p. 6.

situação moderna de desorientação, desraigamento e eterna mudança (HEISE, 1995, p. 7)

(...) Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. De qualquer modo desapareceu a certeza ingênua da posição divina do indivíduo, a certeza do homem de poder constituir, a partir de uma consciência que agora se lhe afigura epidérmica e superficial, um mundo que tímbrá em demonstrar-lhe, por uma verdadeira revolta das coisas, que não aceita ordens desta consciência¹⁵

Se partirmos do ponto de vista histórico, haverá, de certo, diversos acontecimentos que podem justificar o mundo que “deixou de ser explicado”. Contudo, sem dúvida alguma, as duas grandes guerras mundiais, de maneira inédita, exerceram um forte impacto negativo na vida do homem moderno.

Este período “de desorientação, desraigamento e eterna mudança” sem dúvida alguma manifesta conseqüências em todas as áreas do cotidiano, e as artes não se excluem delas. Um dos reflexos é o mencionado por Heise:

Os diversos movimentos modernistas, por exemplo (Futurismo, Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo), buscam, na reelaboração radical da forma, uma maneira de refletir a essência da experiência moderna, aproximando-a do caos. (HEISE, 1995, p. 9)”

Todos estes movimentos sinalizam uma forma de experimentação baseada nesta “reelaboração radical da forma”, com o intuito de expressar “a experiência moderna”, caótica como resultado de um século que começa mergulhado na transição territorial, no fim de impérios, e na violência de grandes guerras. O “experimentalismo das vanguardas (...) sugere também desolação, obscuridade, desintegração, como símbolo de um mundo em constante mudança”¹⁶

O homem contemporâneo à modernidade é fruto desse novo mundo e essa nova realidade é expressa pelas artes modernas em geral. Conforme Rosenfeld, há a “tentativa

¹⁵ ROSENFELD, A. – Reflexões sobre o romance moderno. Texto, contexto. Perspectiva, 1969. – (Debates; v. 7), p. 73-95.

¹⁶ HEISE, E. Estilo / estilos da literatura alemã do século XX. In: A expressão da modernidade no século XX São Paulo: FFLC-USP, 1995, P. 9.

que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. “A fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu (...)”. O homem que “nunca imagina que terá de buscar-se” na epopéia, ou o homem que olha para seu interior e busca entender sua psicologia no romance tradicional, agora dá lugar ao homem que busca incessantemente saber qual é o seu espaço em um mundo em que os espaços são indefinidos devido ao caos das guerras, das transições diversas, e da mudança constante.

A literatura, como um dos ramos das artes, acompanha também este “experimentalismo” e manifesta mudanças na forma de analisar o indivíduo. Rosenfeld, em seu ensaio intitulado “Reflexões sobre o romance moderno” aborda algumas características peculiares ao romance moderno, entre elas a “discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente” (ROSENFELD, 1969, p.75), presente em autores como Virginia Woolf. Outra marca fundamental, apontada por ROSENFELD (1969, p. 227), no ensaio “Kafka e kafkianos”, refere-se à eliminação “[d]as categorias fundamentais - tempo, espaço, causalidade, substância”, característica que explica a total ausência de subsídios de orientação para que o leitor possa compreender as origens, o espaço e as causas dos acontecimentos nos enredos dos romances de Kafka. Há uma eliminação total do tempo cronológico. Os fatos são narrados sem estarem ancorados em um dos parâmetros mestres para nossa orientação na realidade empírica, o tempo, colocando em xeque a nossa percepção convencional do mundo e abrindo espaço para o tempo mítico. Tal característica encontra-se, por exemplo, de forma marcante em autores como Kafka, em seus romances e contos, e também em Joyce, em sua obra *Ulysses*.

Uma outra característica que difere o romance moderno do romance que o precedeu nos séculos anteriores é a forma de descrever os personagens. Enquanto que no romance tradicional, todos são descritos minuciosamente, no romance moderno ocorre o inverso. Rosenfeld define tal diferença como “o abandono completo da psicologia ‘retratista’ do romance tradicional”. O leitor não é munido pela narrativa de informações suficientes para conhecer melhor o personagem. Muitas vezes sabe apenas partes do nome e a profissão, como é característico em *O Castelo* ou em *O Processo*.

Como se vê, o romance moderno chega para questionar formas pré-estabelecidas do romance tradicional.

Recepção dos textos de Kafka

Abordaremos aqui a recepção dos textos de Kafka e quais características presentes nos mesmos podem servir como base para classificá-los como pertencentes ao romance moderno.

Dois romances com situações insólitas

Dois de seus romances - *O Castelo* e *O Processo* - abordam situações das mais absurdas, na maior parte das vezes provocadas por um sistema burocrático gigantesco e cruel, e também pelo sistema judiciário moroso e não menos agressivo. Sobre os dois romances, Borges diz que:

(...) *O Processo* (1925), *O Castelo* (1926) (...) O herói do primeiro, progressivamente atormentado por um insensato processo, não consegue saber de que delito o acusam, nem sequer enfrentar o invisível tribunal que deve julgá-lo; este, sem juízo prévio, acaba por mandá-lo degolar. K., o herói do segundo, é um agrimensor chamado a um castelo no qual jamais consegue penetrar e morre sem ser reconhecido pelas autoridades que o governam.¹⁷

Embora em ambos os romances, tanto o sistema judiciário quanto o burocrático sejam “invisíveis”, como Borges bem aponta, eles não deixam de ser destrutivos, pois impedem qualquer progresso do protagonista na luta para descobrir de que crime é acusado, no caso de *O Processo*, e que trabalho deverá realizar, no romance *O Castelo*. Seus protagonistas, Josef K. e K., respectivamente, são esmagados pelos sistemas vigentes.

O enfoque realístico-fantástico

Uma outra tônica bastante usual à qual se dá muita ênfase quando se fala de Kafka, é o enfoque realístico-fantástico, conferido, por exemplo, a seu conto mais famoso, *A Metamorfose*. Certa manhã, Gregor Samsa, ao acordar, vê-se transformado em um inseto

¹⁷ BORGES, J. Obras Completas de Jorge Luis Borges, São Paulo: Globo, 1999, P. 376.

gigante. Ao se descobrir em uma situação totalmente inimaginável, passa a fazer o que está ao seu alcance para ser reconhecido por sua família, que parece sentir asco e desprezo com sua presença. Em parte por causa da *Metamorfose*, alguns classificam Kafka como sendo um escritor pertencente ao realismo fantástico, embora até hoje sua classificação como autor permaneça incerta: poder-se-ia dizer que Kafka engloba elementos do realismo, do expressionismo - com sua mimese grotesca dos personagens – e de outros “ismos” dos conceitos histórico-literários.

Os conflitos familiares

Kafka também é famoso por retratar conflitos familiares. Em *Carta ao Pai*, expõe um problema típico de sua geração e um tema caro ao Expressionismo: o conflito de gerações. Como esse debate está intimamente ligado ao conflito pessoal de Kafka com seu próprio pai e como essa *Carta ao Pai*, pensada inicialmente como uma missiva a ser endereçada a Hermann Kafka, o genitor de Kafka, nunca foi enviada ao seu destinatário, permanecendo, pois, uma peça literária, os leitores de Kafka tendem a imbricar fortemente as duas esferas: a real e a ficcional. Vale salientar, também, que o autor escreveu essa obra sem objetivo algum de publicá-la. A mesma só a foi após sua morte. Mas os conflitos familiares recorrem em outras obras, como *O Veredicto*, a própria *Metamorfose*, *Um artista da fome*, mostrando que a discussão deste tema vai muito além de um confronto pessoal de seu âmbito familiar.

“O exercício hermenêutico”

Com exceção de *Carta ao pai*, todas as obras de Kafka podem conter abordagens que vão além do âmbito familiar.

Devido à sua estrutura formal, característica do romance dito moderno, reconhecida na ausência de tempo cronológico e em personagens com quase nenhuma informação de referência, que são características não restritivas a cenários e a contextos limitados, o caminho interpretativo se expande e pode se abrir para o mundo empírico do autor.

Em síntese, o público receptor dos textos de Kafka o vê de formas distintas, pois “a leitura de Kafka é um exercício hermenêutico” (MANDELBAUM, 2003, p. 41), ou seja, um exercício minucioso de interpretação de seu texto. Todavia, a burocracia cruel existente em alguns de seus romances, as situações insólitas como a do inseto gigante e o aprisionamento pelo sistema burocrático, e os conflitos familiares, assumem grande relevância junto a este público. Afinal de contas, quando situações como as mencionadas aqui se dão na vida real, muitos as batizam como *kafkianas*. O termo chega a ser dicionarizado. No dicionário eletrônico *Aurélio*, por exemplo, encontra-se a seguinte citação para se explicar o adjetivo “kafkiano”: “Recolhi-me ao meu mundo interior — como a personagem de *A Metamorfose*, de Kafka. É verdade: quando li a descrição kafkiana, eu me disse com angústia — esse homem sou eu...” (Antônio Carlos Vilaça, *O Nariz do morto*, p.50.)

Gênese do *Castelo*

Enfocaremos, nesta parte, os pressupostos da gênese de *O Castelo*, o contexto histórico-geográfico da época em que foi redigido para, posteriormente, analisar em que medida essa narrativa pode ser entendida como uma manifestação do romance moderno.

O Castelo foi escrito entre os meses de janeiro e agosto de 1922, em um período turbulento, não só na vida do autor, como também em seu cenário histórico, o da Europa Central.

Naquela época, o estado de saúde de Kafka já se demonstrava precário. Em 1º de julho daquele ano, “aposentou-se por motivos de saúde” e viria a falecer dois anos depois devido a tais problemas.

No cenário histórico-geográfico, o mundo acabara de presenciar a Primeira Guerra Mundial, que se deu em grande parte no continente europeu, e desfez muitas estruturas políticas pré-existentes. Entre elas, houve a extinção do Império Austro-Húngaro, do qual a Boêmia, cuja capital é Praga, cidade natal do autor, fazia parte.

Ao enveredar pela vertente histórico-geográfica, Löwy tece um paralelo entre os dois romances, *O Castelo* e *O Processo*, para, na comparação entre as duas narrativas, apontar em que texto há maior resistência ao poder superior. Estabelece, assim, uma relação entre o tratamento do tema e a conjuntura histórica:

Por que o tema de resistência ao poder ocupa um lugar bem maior em *O Castelo* do que em *O Processo* (...)? Uma explicação possível seria a diferença entre as conjunturas históricas da redação de cada um dos romances: em 1914-1915, nos primeiros anos de Guerra, o conformismo domina amplamente as consciências européias; ao passo que em 1918-1922 assiste-se a mais explosiva vaga insurrecional do século XX, em especial na Europa central (Alemanha e o antigo Império Austro-Húngaro).¹⁸

Trata-se de uma “explicação possível”, dadas as conjunturas históricas nas quais o autor estava inserido. Afinal de contas, Kafka viveu no centro do continente que presenciou a guerra que desmantelou diversos sistemas geopolíticos. Contudo, não podemos afirmar ao certo que a resistência ao poder em um romance (*O Castelo*) é maior que em outro (*O Processo*), pois em ambos o protagonista fracassa e não efetua nenhuma tentativa contundente de adentrar as estruturas de comando.

Porém, é preciso salientar que em 1922 a região natal de Kafka vivia grande turbulência por ter saído recentemente de um império e formado um novo país, a Tchecoslováquia, que veio a se consolidar integralmente como nação apenas no fim da segunda grande guerra, por volta de 1945, o que poderia ter servido de estímulo ao autor para escrever sobre um agrimensor quase sem identidade, uma aldeia sem identidade, um castelo sem identidade - que não se parecia com um castelo - centro de poderes inacessíveis e arrogantes.

Este documento “estranho e enigmático” chamado *O Castelo* bem pode ser interpretado como paradigma do romance moderno. Lembrando as características anteriormente mencionadas, nele não há menção alguma à nomenclatura espacial, à cronologia e a histórico de personagens. O protagonista K. mantém-se perdido em toda a narrativa, e assim permanece o leitor refém de sua completa ignorância em relação ao enredo. Não há nomes nem dados que situem o leitor no contexto. O protagonista K. busca, em um cenário longe de ser “um mundo explicado”, de forma infrutífera, uma solução jamais encontrada para seu enigma: por que está na aldeia e qual trabalho deverá realizar?

¹⁸ LÖWY, M. Franz Kafka, sonhador insubmisso. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005, p. 182.

II- O romance *O Castelo* como manifestação do romance moderno

A partir das características do romance moderno, anteriormente expostas, cabe aqui tecer relações entre tais características e componentes formais de *O Castelo*, paralelo que justifica a afirmação de que essa narrativa de Kafka representa uma manifestação do romance moderno. Para tanto, faremos comentários sobre os personagens, sobre a mimese peculiar do romance, e seu espaço e tempo.

Personagens

Quando se tem por foco personagens do romance *O Castelo*, o personagem que se destaca em primeiro plano é o do protagonista da história, K, “esse homem enigmático, que nem sequer é individualizado pelo nome, desconcerta e desorienta o leitor” (CALASSO, 2006). Ao sintetizar a postura de total desinformação que narrador e público-leitor assumem em relação às feições do protagonista de *O Castelo*, o agrimensor K, afirma Calasso que:

Comparado a qualquer outro personagem do romance, K. é pura potencialidade. Por isso suas feições não podem jamais ser descritas, direta ou indiretamente. Não sabemos sequer se tem “olhos escuros” como Josef K., que é seu predecessor.¹⁹

De K. não só não se sabe se possui “olhos escuros”, como Josef K. em *O Processo*, mas também se omite seu nome completo, “apenas indicado pela letra K” (ROSENFELD, 1969, p. 231). Dele só temos conhecimento da profissão: agrimensor. Origens, passado e quaisquer outras relações são impossíveis de serem estabelecidas, pois só tomamos conhecimento da existência de K. a partir do momento em que chega à aldeia, tarde da noite. É apresentado ao narrador e ao leitor sem grandes traços referenciais, o que o torna suscetível a diversas interpretações que, na configuração deste personagem, só existem em estado latente, encontram-se em potência, não desenvolvidas plenamente. Essa “pura potencialidade” apontada por Calasso, corrobora a afirmação feita anteriormente de que a leitura de Kafka sempre se concretiza sob forma de um “exercício hermenêutico”.

¹⁹ CALASSO, R. K. Companhia das Letras: São Paulo, 2006, p. 16.

Mas essa ausência de indicações mais precisas não se restringe ao protagonista. Em relação aos personagens coadjuvantes recebemos pouca ou quase nenhuma informação, às vezes apenas os reconhecemos pelo nome, que pode ser o primeiro ou o sobrenome, e pela profissão. De Schwarzer sabemos que é filho de “um dos últimos” subcastelães; de Frieda, que é garçoneiro da hospedaria dos senhores; de Klammer, que é um burocrata; de Gerstäcker, que é o carroceiro que carrega K. pela aldeia em seu trenó. Em sua composição, esses personagens caracterizam-se como personagens-tipo, ou seja, aqui representam um tipo específico: o profissional.

Há personagens coadjuvantes sobre os quais apenas sabemos nome ou profissão, como é o caso de Amália, que é o centro de um dos capítulos, no qual essa moça relata ao protagonista K o incidente que teve com uma das autoridades do castelo, ou a dona do albergue, em outro capítulo, que discorre sobre o poder do burocrata Klammer.

Tamãha ausência referencial que coloca narrador e leitor em posição de ignorância também é explicada por Rosenfeld que, de forma análoga a Calasso, classifica os personagens kafkianos: “personagens em projeto”. Assim o são por serem incompletos e vagos no que tange a características de identificação. São personagens planos, pois não possuem vida interior e não progridem no decorrer da narrativa. Diferem dos personagens do romance tradicional, com sua rica interioridade, que seriam caracterizados como personagens redondos, pois possuem passado, individualidade, e desenvolvem ações regidas pela verossimilhança. Nesses, há a possibilidade de oferecer ao leitor um mergulho na análise psicológica, quando o narrador oferece ao leitor um contexto de contornos claros, dentro do qual sua percepção se pode ancorar. Em contraposição, no romance moderno, como no romance *O Castelo*, narrador e leitor são reféns do protagonista, pois vêem “o universo a partir da situação extrema” do mesmo, participando tanto da sua visão como da sua ignorância” (ROSENFELD, 1969, p. 231), o que gera no leitor a sensação de desorientação em relação aos passos a serem dados, de opressão e de inquietação, pois enxerga o enredo apenas sob a ótica de um protagonista completamente perdido e estranho ao cenário.

A mimese peculiar

Uma outra característica marcante na obra de Kafka, e conseqüentemente na narrativa de *O Castelo* é o que intitula Heise “mimese peculiar”, no ensaio “Estilo / estilos da literatura alemã do séc XX”, em uma publicação que reúne ensaios sob o título de “A Expressão da Modernidade no século XX”.

Nesse sentido, o conceito mimese deve ser entendido, inicialmente, no sentido corriqueiro de recriação da realidade, mas uma recriação muito peculiar, pois se apresenta distorcida, ora com detalhes super-iluminados, despertando no leitor a sensação de desconforto pela proximidade exagerada, ora deformando os parâmetros que organizam a nossa percepção de realidade: tempo, espaço, causa e efeito.

É como se colocássemos “um inseto debaixo da lente do microscópio” (Rosenfeld, 1969, p. 78), em relação à descrição inicial do “inseto monstruoso” da *Metamorfose*. Esse “inseto” é, assim, superdimensionado em sua gesticulação, aproximando-se do grotesco.

Essa característica apontada no exemplo mais conhecido e evidente dentre as narrativas kafkianas, também ocorre no romance *O Castelo*. Durante toda a narrativa, há algumas passagens que denotam uma forma peculiar de interagir dos personagens, como a que narra o momento em que K. demite seus caricatos ajudantes:

Nem bem saíram todos, K. disse aos ajudantes:

-Vão para fora!

Estupefatos com essa ordem inesperada, eles obedeceram, mas, quando K. trancou a porta atrás deles, quiseram voltar, choramingaram do outro lado e bateram à porta.

-Vocês estão despedidos – bradou K. – Nunca mais eu os admito ao meu serviço.

Evidentemente essa era uma coisa que eles não podiam tolerar e martelaram a porta com as mãos e os pés.

-Mestre, deixe-nos voltar! – exclamavam, como se K. fosse a terra seca e eles estivessem a ponto de se afogar na inundação.

Mas K. não tinha compaixão e esperava impaciente, até que o barulho insuportável obrigasse o professor a intervir. Isso aconteceu logo.

-Deixe os malditos ajudantes entrarem!-gritou ele.

A constatação teve o efeito involuntário de mostrar ao professor o que acontecia quando alguém era suficientemente forte não só para demitir, mas também para executar a demissão. O professor então tentou acalmar por bem os ajudantes: eles deviam apenas ficar calmos, no final K. teria de admiti-los outra vez. Depois foi embora. E talvez tivesse feito silêncio se K. não houvesse começado a gritar para que eles que agora estavam

definitivamente demitidos e não tinham a mínima esperança de readmissão. Diante disso eles começaram a fazer barulho como antes. O professor voltou, porém dessa vez não negociou mais, mas os expulsou de casa, empregando, evidentemente, a devida vara de castigo.²⁰

Ou quando Frieda expulsa os trabalhadores bêbados da hospedaria:

Mas os camponeses não a deixavam, tinham inventado uma dança cujo centro era Olga, eles dançavam em círculo ao seu redor e quando todos gritavam um se apresentava a Olga, agarrava-a firme com a mão em torno dos quadris e rodopiava com ela algumas vezes, a ciranda ficava cada vez mais rápida, os gritos, como que roncando de fome, tornavam-se aos poucos um único; Olga, que antes queria romper o círculo sorrindo, agora cambaleava de um para outro com o cabelo desfeito.

- São essas as pessoas que mandam para cá – disse Frieda mordendo de raiva os lábios finos.

- Quem são? – perguntou K.

- A criadagem de Klamm – disse Frieda. – Ele sempre traz essa gente, cuja presença me aniquila. Quase não sei o que falei hoje com o senhor agrimensor, se foi alguma coisa ruim me perdoe, a culpa é a presença dessas pessoas, são o que há de mais desprezível e repulsivo que conheço e é a eles que preciso encher os copos de cerveja. Quantas vezes já pedi a Klamm que os deixasse em casa, já tenho de suportar a criadagem de outros senhores, ele poderia ter consideração por mim, mas qualquer pedido é inútil, uma hora antes da chegada dele eles já invadem tudo como se fossem gado na estrebaria. Mas eles deviam ficar realmente na estrebaria a que pertencem. Se você não estivesse aí eu iria escancarar esta porta e o próprio Klamm teria de pô-los para fora.

- Ele não os ouve, então? – perguntou K.

- Não – disse Frieda. – Ele está dormindo.

²⁰ KAFKA, F. O Castelo; tradução e posfácio Modesto Carone. - São Paulo: Companhia das Letras, 2000, P. 204-205. No original, em alemão: “Kaum waren alle fort, sagte K. zu den Gehilfen: Geht hinaus! Verblüfft durch diesen unerwarteten Befehl, folgten sie, aber als K. hinter ihnen die Tür zusperrte, wollten sie wieder zurück, winselten draußen und klopfen an die Tür. Ihr seid entlassen! rief K. Niemals mehr nehme ich euch in meine Dienste. Das wollten sie sich nun freilich nicht gefallen lassen und hämmerten mit Händen und Füßen gegen die Tür. Zurück zu dir, Herr! riefen sie, als wäre K. das trockene Land und sie daran, in der Flut zu versinken. Aber K. hatte kein Mitleid, ungeduldig wartete er, bis der unerträgliche Lärm den Lehrer zwingen werde, einzugreifen. Es geschah bald. Lassen Sie Ihre verfluchten Gehilfen ein! schrie er. Ich habe sie entlassen! schrie K. zurück; es hatte die ungewollte Nebenwirkung, dem Lehrer zu zeigen, wie es auffiel, wenn jemand kräftig genug war, nicht nur zu kündigen, sondern auch die Kündigung auszuführen. Der Lehrer versuchte nun, die Gehilfen gütlich zu beruhigen, sie sollten hier nur ruhig warten, schließlich werde K. sie doch wieder einlassen müssen. Dann ging er. Und es wäre nun vielleicht still geblieben, wenn nicht K. ihnen wieder zuzurufen angefangen hätte, daß sie nun endgültig entlassen seien und nicht die geringste Hoffnung auf Wiederaufnahme hätten. Daraufhin begannen sie wieder zu lärmern wie zuvor. Wieder kam der Lehrer, aber nun verhandelte er nicht mehr mit ihnen, sondern trieb sie, offenbar mit dem gefürchteten Rohrstab, aus dem Haus.” KAFKA, F. Das Schloss. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2005, p. 193-194.

- Como? – bradou K. – Ele está dormindo? Quando olhei para dentro do aposento ele ainda estava acordado e sentado à mesa.

-Ele sempre fica sentado assim – disse Frieda. – Também quando você o viu ele já estava dormindo – se não fosse isso eu o teria deixado olhar dentro? Era a sua posição de dormir, os senhores dormem muito, mal se pode entender isso. Aliás, se ele não dormisse tanto, como poderia suportar essa gente? Mas agora eu mesmo vou expulsá-los.

Ela pegou um chicote que estava num canto e saltou com um único pulo, alto, não muito seguro, assim como salta um carneirinho, em direção aos que dançavam. A princípio eles se voltaram para ela como se tivesse chegado uma nova dançarina e assim pareceu durante um momento, como se Frieda quisesse deixar o chicote cair, mas depois ela o ergueu outra vez.

- Em nome de Klammm – exclamou -, para a estrebearia, todos para a estrebearia.²¹

Nas duas passagens extraídas da narrativa de *O castelo*, a descrição das ações e dos personagens ilustram o que se denominou, aqui, mimese peculiar.

Em ambas, as vítimas das represálias aplicadas por K. e Frieda, respectivamente, os ajudantes e a criadagem, são tratadas de forma animalesca.

Os dois ajudantes, após terem sido expulsos da sala por K., permanecem do lado de fora da sala, “choramingando”, alvejando e “martelando” a porta com os pés e as mãos

²¹ KAFKA, F. *O Castelo*; tradução e posfácio Modesto Carone. - São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 64-65. No original, em alemão: Aber die Bauern liessen sie nicht, sie hatten einen Tanz erfunden, dessen Mittelpunkt Olga war, im Reigen tanzten sie herum und immer bei einem gemeinsamen Schrei trat einer zu Olga, fasste sie mit einer Hand fest um die Hüften und wirbelte sie einige Male herum, der Reigen wurde immer schneller, die Schreie hungrig, röchelnd, wurden allmählich fast ein einziger. Olga, die früher den Kreis hatte lachend durchbrechen wollen, taumelte nur noch mit aufgelöstem Haar von einem zum andern. “Solche Leute schickt man mir her”, sagte Frieda und biss im Zorn an ihren dünnen Lippen. “Wer ist es?”, fragte K. “Klamms Dienerschaft”, sagte Frieda, “immer wieder bringt er dieses Volk mit, dessen Gegenwart mich zerrüttet. Ich weiss kaum, was ich heute mit Ihnen, Herr Landvermesser, gesprochen habe, was es etwas Böses, verzeihen Sie es, die gegenwart dieser Leute ist schuld daran, sie sind das Verächtlichste und Widerlichste, was ich kenne, und ihnen muss ich das Bier in die Gläser füllen. Wie oft habe ich Klammm schon gebeten, sie zuhause zu lassen, muß ich die Dienerschaft anderer Herren schon ertragen, er könnte doch Rücksicht auf mich nehmen, aber alles Bitten ist umsonst, eine Stunde vor seiner Ankunft stürmen sie immer schon herein, wie das Vieh in den Stall. Aber nun sollen sie wirklich in den Stall, in den sie gehören. Wären Sie nicht da, würde ich die Tür hier aufreißen und Klammm selbst müßte sie hinaustreiben.” “Hört er sie denn nicht?” fragte K. “Nein”, sagte Frieda, “er schläft.” “Wie!” rief K., “er schläft? Als ich ins Zimmer gesehn habe, war er doch noch wach und saß bei Tisch.” “So sitzt er noch immer”, sagte Frieda, “auch als Sie ihn gesehen haben, hat er schon geschlafen hätte ich Sie denn sonst hineinschauen lassen? das war seine Schlafstellung, die Herren schlafen sehr viel, das kann man kaum verstehn. Übrigens, wenn er nicht soviel schlief, wie könnte er diese Leute ertragen. Nun werde ich sie aber selbst hinaustreiben müssen.” Sie nahm eine Peitsche aus der Ecke und sprang mit einem einzigen hohen nicht ganz sicheren Sprung, so wie etwa ein Lämmchen springt, auf die Tanzenden zu. Zuerst wandten sie sich gegen sie als sei eine neue Tänzerin angekommen und tatsächlich sah es einen Augenblick lang so aus, als wolle Frieda die Peitsche fallen lassen, aber dann hob sie sie wieder, “Im Namen Klamms”, rief sie, “in den Stall, alle in den Stall”. KAFKA, F. *Das Schloss*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2005, p. 59-60.

como se fossem cães querendo adentrar o recinto. Já a maneira como eles foram expulsos do recinto, através de um grito “vão para fora!” (“Geht hinaus!”), denota o tratamento que lhes é dispensado: são tratados como cachorros. Para que se aquietem é necessário que o agrimensor K. grite incessantemente e os ameace com a demissão. A situação só é controlada quando o professor, após ter tentado o diálogo para acalmá-los e até cogitado deixá-los entrar, dirige-se à porta pela segunda vez “portando a devida vara de castigo” para açoitá-los.

O comportamento dos ajudantes, a partir do momento em que são notificados da demissão, os equipara também a crianças. Imploram, gritam, choram para serem admitidos no recinto, como se tivessem transgredido ordens impostas pela autoridade paterna. Tentam renegociar sua admissão para dentro da sala com um elevado grau de chantagem emocional pueril.

Nesse nexos, essas atitudes exacerbadas e ilógicas dos ajudantes ferem a nossa percepção da causa e efeito. Com essas atitudes degradantes para seres humanos, critica-se, paralelamente, o domínio aniquilador do poder que transforma homens em animais ou em seres subalternos, sem autonomia.

Na segunda passagem citada, a criadagem de Klamm é comparada a gado em estrebaria por Frieda, e a mesma utiliza um chicote para cessar a celebração dançante que se dá na hospedaria dos senhores. A mesma Frieda é comparada a um “carneirinho” no momento em que empunha o chicote e dá um salto em direção à criadagem. É alguém que se porta como carneirinho e vai em direção ao gado. Frieda, com a postura de “carneirinho” é recebida pelo “gado” com boas vindas e expectativa de que se junte a Olga e aos criados na dança. Mas logo se utiliza de um chicote para ordenar que todos cessem a dança e dirijam-se à estrebaria, lugar de repouso de animais.

Nas duas passagens extraídas, o exagero gestual, a mimese peculiar na descrição das atitudes dos personagens delineia-se de forma a aproximá-los do grotesco, uma das características estilísticas recorrentes na literatura do século XX. “E.T.A.Hoffmann define algumas características do grotesco, tais como a exageração, a violência, a vertigem, a agilidade, movimentação veloz”²²

²² apud Filho, José A., In: <http://www.poshistoria.ufpr.br/documentos/2004/Marcosantoniodemenezes.pdf>

A parte que se consubstancia com a vertigem, por exemplo, é o momento em que a dança acontece. Os gritos coordenados pelos criados, a forma com a qual cada membro do círculo de dança pega Olga pela mão e rodopia com ela e mais o ritmo desse movimento que vai se tornando mais rápido e deixando-a aflita causam um sentimento de tontura em quem lê a descrição.

No tocante à violência, ambas as passagens se mostram repletas da mesma. Com os ajudantes, é utilizada uma espécie de instrumento corretivo pelo professor para que os recém-demitidos cessem com a reclamação e o choro. Com os criados, Frieda utiliza um chicote. É a violência praticada pelo domador de circo em relação ao animal, que anda em círculos no picadeiro.

Quanto à agilidade e à movimentação veloz, a dança dos criados que provoca vertigem torna-se cada vez mais rápida e deixa Olga atônita e desesperada para se livrar das mãos dos criados. Frieda também demonstra ser ágil ao dar o salto no momento em que empunha o chicote. Contudo, esse salto é ridicularizado pela perspectiva do protagonista que o compara a um salto de carneirinho.

Por fim, a exageração está presente em boa parte das passagens, partindo da auto-humilhação à qual os ajudantes se submetem, batendo nas portas com as pernas e os pés, implorando, choramingando. Não é uma atitude que se espera de indivíduos adultos e maduros, inseridos em um contexto de relação profissional de ajudantes com o agrimensor protagonista.

Espaço e tempo

O espaço é narrado de forma desproporcional em *O castelo*. Alguns trechos evidenciam esta característica. Entre eles, podemos destacar esta passagem extraída do capítulo II:

K. sentia, sem dúvida que, apesar do maior esforço, não conseguia manter o mesmo passo de Barnabás, que ele tolhia sua liberdade de movimento e que em circunstâncias normais tudo deveria dar errado já nesses aspectos secundários, quanto mais em travessas como aquela em que, domingo à tarde tinha afundado na neve e da qual só poderia sair arrastado por Barnabás (...)

Eles andavam, mas K. não sabia para onde, não era capaz de reconhecer nada, nem mesmo sabia se já tinham passado pela igreja.²³

São evidentes duas características extraídas desta passagem. Uma refere-se à dificuldade que K. possui para andar no mesmo ritmo que o aldeão Barnabás. A outra se refere à descrição colossal da aldeia pelo agrimensor. Sabemos, desde o início da narrativa, que o cenário no qual se passa a ação apresenta um espaço demarcado por uma aldeia com um castelo no centro. Contudo, em algumas passagens narradas sob a ótica do protagonista K., notamos que a aldeia parece ser infinita, como no momento em que K. diz não ser “capaz de reconhecer nada”, muito menos sabia ele se já haviam passado pela igreja. Soa um tanto estranho uma aldeia tão extensa na descrição e que faça com que seus transeuntes nela se percam.

Uma outra característica que também será discutida no capítulo que aborda o espaço é a quantidade excessiva de neve presente na aldeia e com a qual única e tão somente o protagonista demonstra imensa dificuldade para se desvencilhar dela. Nos trechos em que se vê nas ruas, K. diz não visualizar os destinos finais para os quais tem de se dirigir, principalmente por ser atrapalhado pela neve.

Essas duas peculiaridades, ou seja, o tamanho colossal da aldeia e a quantidade de neve presente nas ruas denotam a desproporcionalidade do espaço. Afinal, o cenário limita-se a uma aldeia com um castelo no centro, mas pela perspectiva do protagonista, parece ir bem além disso.

No que se refere ao tempo cronológico em que a narrativa acontece, o mesmo inexistente. A única relação temporal que é estabelecida se dá no início da narrativa com “era tarde da noite”, para sinalizar a chegada do agrimensor K. à aldeia. Esta forma de iniciar a narrativa nos remete aos famosos “contos de carochinha”, e é em toda a obra a referência mais próxima à cronologia que se tem (ROSENFELD, 1969, p. 92).

Essa formulação fabular de iniciar uma narrativa se remete ao dimensionamento mítico do tempo, que é explicado por Rosenfeld da seguinte maneira:

(...) O tempo linear, cronológico, se apaga como mera aparência no eterno retorno das mesmas situações e estruturas coletivas. Na dimensão

²³ KAFKA, F. O Castelo; tradução e posfácio Modesto Carone. - São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 49.

mítica, passado, presente e futuro se identificam: as personagens são, por assim dizer, abertas para o passado que é presente que é futuro que é presente que é passado (...)²⁴

Para que se compreenda o dimensionamento mítico do tempo, cabe diferenciá-lo do tempo linear, pois ambos são antagônicos. Neste, há cronologia, passado, presente, e futuro, delimitados e separados. Naquele, em contraposição, não há linearidade alguma. Como o próprio Rosenfeld afirma, “passado, presente e futuro se identificam”.

Em *O Castelo*, o “era tarde da noite” utilizado para iniciar a narrativa nos dá uma certa noção de que a mesma dar-se-ia no passado. Contudo, não se pode afirmar tal tempo, já que nenhuma outra referência que se assemelhe à forma linear de contar o tempo é citada. A narrativa é dimensionada no tempo mítico e isso nos fornece o subsídio da atemporalidade, ou seja, tanto pode se dar no passado, quanto no presente como no futuro. Dessa forma, o romance kafkiano pode ser compreendido a partir desse pressuposto atemporal, que o torna vinculado em qualquer tempo.

Heise aborda o tempo mítico na obra de Kafka, ao dizer que:

Na obra de Kafka, a deformação e a incongruência brotam porque categorias que organizam nossa percepção de realidade são desfeitas. O autor desarticula as relações de causa e efeito, tempo e espaço, desagregando, desse modo, o conceito de realidade empírica e abrindo caminho para uma esfera superior, para o mundo mítico.²⁵

Ou seja, “nossa percepção de realidade” se desintegra do mundo empírico, a partir do momento em que sua narrativa é introduzida de uma forma fabular. Sem menções lineares consistentes a tempo e a espaço, percebemos a aproximação à deformação e à incongruência, pois jamais narrador e leitor conseguirão efetuar conexões claras e definidas com o empirismo, sem subsídios para tal.

Com todas as características presentes em *O castelo* no que tange a seus personagens planos, seu tempo mítico e seu espaço desproporcional, podemos entender a

²⁴ ROSENFELD, A. – Reflexões sobre o romance moderno. Texto, contexto. Perspectiva, 1969. – (Debates; v. 7), p. 82.

²⁵ HEISE, E. Estilo / estilos da literatura alemã do século XX. In: A expressão da modernidade no século XX / Ruth Röhl (organizadora). - São Paulo: FFLC-USP, 1995, p. 10.

narrativa kafkiana não só como a “pura potencialidade” citada por Calasso em relação ao protagonista K., mas também a pura potencialidade referente a todos os outros aspectos citados, pois quando não enxergamos características típicas do romance tradicional como linearidade temporal, espaço bem definido e personagens redondos, percebemos o caminho mais aberto a conjecturas, a interpretações e a contextualizações mais amplas e aplicáveis a situações diversas presentes no mundo real.

O castelo como manifestação do romance moderno pode ser comparado a inúmeros castelos existentes no mundo empírico, como centros autoritários de poder, bem como suas aldeias como periferias oprimidas, já que jamais saberemos se esse castelo mítico criado pelo autor possui ou não relação com algum castelo real em especial.

III - O “poder” como conjunto e seus subconjuntos

Por notar que o tema principal desse romance de Kafka, o poder, recorrente em várias de suas obras, sobressai de maneira evidente em *O Castelo* e esse tema, por sua vez, também comporta subdivisões que se apresentam como formas variantes e, em última análise, remetem ao tema maior, ocorreu-nos interpretar essa estrutura ou encaixe temático a partir da teoria dos conjuntos. Para que se compreenda a comparação que nos propomos a fazer, é importante primeiramente definirmos a noção teórica dos conjuntos e subconjuntos da matemática.

A teoria dos conjuntos “é o estudo da associação entre objetos com uma mesma propriedade(...)”²⁶. Por exemplo, se houver um conjunto *A* que abranja todos os alunos de uma determinada universidade, o aluno “*X*” será um elemento desse conjunto, como notaremos na ilustração abaixo.

Conjunto Universidade A

Ao adicionarmos à teoria estudada a noção de subconjunto, diz-se que *B* é subconjunto de *A* se todos os elementos de *B* estiverem em *A*. Seguindo a mesma linha de raciocínio, o conjunto *A* refere-se à universidade A, enquanto que *B* é uma das faculdades que fazem parte de seu campus, onde estuda o aluno X. Logo, *B*, que possui o elemento *x*, é um subconjunto de *A*.

Conjunto Universidade A

²⁶ CALDAS, 1996. In: <http://www.dcc.ufam.edu.br/~ruiter/afc/node1.html>

Na relação aqui proposta, que é a de associar a noção de teoria de conjuntos aos temas abordados por Kafka na obra *O Castelo*, adotaremos o poder e seu caráter negativo como conjunto e dentro dele os subconjuntos burocracia, divinização, espaço. Já o subconjunto burocracia, que apresenta várias facetas, conterà os demais anteriormente citados.

Para elucidação do recorte que propomos na análise dos temas do romance e o seu respectivo encaixe, cabe o seguinte esquema:

A teoria dos conjuntos na obra *O castelo*

Nesse esquema, o poder é o conjunto, e dentro dele o primeiro subconjunto que possui elementos diretamente associados a ele é a burocracia. Por conseguinte, embora sem elementos que propiciem intersecção, divinização e espaço completam os demais subconjuntos que são contidos pela burocracia e, conseqüentemente, pelo conjunto poder.

O poder possui caráter extremamente negativo e esse negativo é acentuado através de sua apresentação dialética, ou seja, a busca de elementos conflitantes entre dois fatos acaba por explicar uma nova situação decorrente desse conflito. Ao querer, a todo custo, ter a sua entrada permitida no Castelo, no poder, K reverencia esse poder que o cerceia.

Portanto, existe em K uma ambivalência de sentimentos: juntamente com a rebelião existe uma nostalgia pela figura do poder. Ao mesmo tempo, no *Castelo*, K. e os personagens coadjuvantes, em sua maioria, ficam à mercê do poder, centralizado no castelo.

O subconjunto burocracia

“As cadeias da humanidade são feitas de papel de escritório”.²⁷

Esta citação que serve de epígrafe para a etapa da discussão que se segue, bem resume o sentido e situação que aqui se quer expor. Esse mote que introduz o debate sobre a burocracia no romance *O Castelo* mostra de maneira plástica a prisão na qual se transformou esse emaranhado de papeis que afoga e cerceia a vida do homem, principalmente a partir do século XX, ao criar, por trás de uma pilha de papeis, uma estrutura ineficiente e inoperante que, em lugar de exercer funções organizacionais, o que deveria ser a sua razão de ser, desorganiza e impede qualquer iniciativa ou flexibilização, sem levar em conta as necessidades do indivíduo. Pelo contrário, o emperra, asfixia e aprisiona, com o único fito de ampliar a sua área de influência, ou melhor, seu poder.

Nesse sentido, a burocracia, tal como se delineia na estruturação temática do romance, não se mostra sob um único aspecto, mas assume várias facetas, que representam, em unidades menores, um sistema intrincado, espelhando, no fundo, o próprio sistema do assunto em questão: são novos subconjuntos contidos no subconjunto burocracia. Essa compartimentagem que poderia ser segmentada em inúmeros fragmentos será restringida, aqui, ao aspecto da hierarquia, tramitação burocrática e dominação,

A faceta hierárquica

Em *O Castelo*, desde seu início, quando tarde da noite o agrimensor chega à aldeia e dirige-se à hospedaria para se apresentar, manifestam-se as primeiras demonstrações do poder burocrático implacável. K. - agrimensor e personagem principal do romance - não é

²⁷ JANUCH, G. *Gespräche mit Kafka*. Frankfurt: Fischer Verlag, 1968, p.165.

Apud: LÖWY, M. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005, p14

aguardado pela hospedaria e sua estada no local depende de algumas demoradas ligações telefônicas às chancelarias do castelo para verificar se um agrimensor havia ou não sido chamado para desenvolver trabalhos para suas autoridades. Após algumas indagações, sua hospedagem é aceita a contragosto.

As inúmeras consultas à sede do castelo bem demonstram que se trata de pedir permissão a uma organização fundada sobre relações de subordinação entre elementos de um grupo, em uma estrutura piramidal, absolutamente desumanizada e destituída de sentido.

Quando um dos funcionários da hospedaria de nome Schwarzer busca informações, via telefone, junto a uma chancelaria do castelo para saber se algum agrimensor é aguardado àquela hora da noite, a resposta obtida para sanar o problema é de que “o castelão estava dormindo, mas um subcastelão, um dos subcastelões, um senhor Fritz, atendeu”.²⁸ Percebe-se então que as permissões demandadas devem percorrer uma infinidade de instâncias, hierarquizadas em vários degraus, a começar pelo degrau mais alto – o do proprietário do castelo que jamais aparece - e a passar por outros degraus, os dos subcastelões envolvidos no processo. Borges (1999, p. 113), ao discorrer sobre a hierarquia kafkiana, afirma categoricamente o que aqui se pretende demonstrar: “em quase todas as suas ficções há hierarquias, e essas hierarquias são infinitas”.

As demonstrações evidentes do infinito dessas hierarquias delineiam-se a partir do topo do organograma, ocupado pelo longínquo e inacessível conde Westwest, que só é citado no início da narrativa. Löwy (2005, p. 163), ao mencionar a participação mínima do conde afirma que “(...) é um personagem de somenos no romance. O que ele põe em questão “(...) são os funcionamentos despóticos do Estado moderno, com seu aparelho (...) hierárquico e impessoal (...)”. Portanto, seguindo a argumentação de Löwy, o grau mais alto na escala hierárquica é inoperante e quase inexistente, o que representaria a suma ironia. O poder que emana da estrutura hierárquica localiza-se nos mecanismos desumanos da cadeia interminável da burocracia que exerce uma autoridade arbitrária e tirânica sobre o indivíduo.

²⁸ KAFKA, F. *O Castelo*; tradução e posfácio Modesto Carone. - São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.12. No original: “Der Kastellan schlief, aber ein Unterkastellan, einer der Unterkastellane, ein Herr Fritz war da.” É interessante notar que as sentenças postas entre vírgulas, e a repetição da palavra Unterkastellan, podem denotar a infinidade de hierarquias presentes nesta citação.
Em KAFKA, F. *Das Schloss*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2005, p. 10.

Dentro dessa escala de valores impessoais, nomes e pessoas não são tão importantes quanto as funções dentro da hierarquia. Do personagem principal, sabemos de sua ocupação – agrimensor – mas quase nada de seus dados pessoais, tais como o nome, do qual só temos conhecimento de sua inicial – K. As pessoas que são contatadas na chancelaria do castelo somente são referidas por meio de suas funções ou por designações vagas como “um certo senhor Fritz”. Esta impessoalidade do aparelho burocrático, apontada por Löwy, denota a total imaterialidade do poder, já que tanto o agrimensor forasteiro quanto o povo da aldeia não conseguem associar as autoridades do castelo a formas personificadas. O expoente maior dessa hierarquia, o conde, praticamente deixa de ter uma existência palpável. Ao ser mencionado apenas no início da narrativa, Westwest transfere a administração das coisas do castelo às infinitas hierarquias que o mantêm.

Uma outra passagem que vai ao encontro da afirmação de Borges sobre a infinidade hierárquica é quando K. indaga a respeito de Schwarzer, o primeiro indivíduo a manter contato com ele quando de sua chegada na noite anterior. Como justificativa pelo fato de ter sido inóspito com o recém-chegado forasteiro, o que ouve de um dos funcionários do albergue é que “Schwarzer ontem exagerou, o pai dele é apenas um subcastelão, e até mesmo um dos últimos”.²⁹ O mais próximo que se consegue chegar do fim da hierarquia do aparelho burocrático é com a expressão “um dos últimos”. Contudo, não se sabe precisamente onde a estrutura hierárquica termina. No máximo se sabe da existência de inúmeros subcastelões na base dessa pirâmide hierárquica.

Dentre as autoridades do castelo, aquela que recebe maior destaque na obra não é o conde, nem alguma autoridade de nível hierárquico elevado, mas sim um subcastelão de nome Klamm. Sua presença, embora não-física, é primordial na narrativa, pois é ele que supostamente contrata K. para efetuar trabalhos de agrimensura para as autoridades do castelo. Contudo, desde o momento em que adentra a aldeia até o final inconcluso do romance, K. jamais consegue ver Klamm e fica à mercê das decisões a serem tomadas em um encontro que jamais ocorrerá. O maior contato que K. terá com esse burocrata reside em algumas correspondências inconclusas que reconhecem o agrimensor como alguém a

²⁹ Ibid, p.17. No original: “Schwarzer hat gestern übertrieben, sein Vater ist nur ein Unterkastellan und sogar einer der letzten” (p. 15).

serviço do castelo, mas não lhe dão maiores detalhes sobre o tipo de agrimensura que deverá ser desenvolvido.

Está, assim, caracterizada a infinidade e a impessoalidade do sistema burocrático, uma máquina desumanizada e desprovida de sentido, que se auto-alimenta através de inúmeras instâncias com o único propósito de cultivar o próprio poder.

A tramitação burocrática

Tais correspondências inconclusas e as tentativas frustradas do agrimensor de obter êxito em suas tarefas como agrimensor convergem para a idéia de que, no meio burocrático, o processo em si é valorizado, e não a atividade final. Para a execução da meta fim, o trabalho de agrimensura, análises e mais análises são conduzidas; há uma enorme dependência de documentos comprobatórios, cartas e mais cartas, enquanto que o propósito final, o trabalho a ser realizado, fica em segundo plano. Há, portanto, uma inversão de valores, superestimam-se os meios e relegam-se a um papel secundário os fins ao desvirtuar os objetivos propriamente ditos e valorizar os meandros que fazem parte do processo.

Löwy (2005, p. 165 - 166) diz que “Kafka descreve uma espécie de moto-perpétuo burocrático, um aparelho administrativo que se autonomiza e gira no vazio, em torno de si mesmo”. Este aparelho necessita “girar no vazio” para se manter vivo. Torna-se patente a necessidade de ter um fim em si mesmo, forma de manter sua própria influência e angariar para si o poder. O caso específico da tele-relação existente entre Klammer e K, através de cartas, intermediários e ligações telefônicas é um exemplo evidente deste girar no vazio, sem nunca atingir a meta proposta, uma forma de manutenção do sistema burocrático que se desenvolve de maneira autônoma, sem vínculo com a realidade.

Esse jogo temático que se espelha no encaixe dos diversos conjuntos: o conjunto poder que contém o subconjunto burocracia que, por sua vez, engloba o elemento hierarquia que, por seu turno, abrange a tramitação burocrática, reflete o papel preponderante que o tema burocracia desempenha na obra e vida do autor. Ao traçar um paralelo entre obra e vida de Kafka, Sperber (1997, p. 32) diz que “ele próprio [Kafka] um burocrata (...) deve ter vivido quotidianamente os avatares da burocracia austro-húngara que foi, a bem dizer, o último sustentáculo do império durante a sua apocalypse joyese”.

Nesta observação, Sperber aponta dois universos burocráticos existentes na vida de Kafka: um deles mais abrangente, o “último sustentáculo” do império austro-húngaro, pano de fundo para a percepção desse conceito ameaçador e despótico, que é a burocracia em Kafka, e que será abordado posteriormente no subconjunto espaço. O outro se refere à vida do autor propriamente dita, pois Kafka foi “um burocrata” em sua vida profissional. Além de ter sido empregado da *Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt für das Königreich Böhmen*, a companhia seguradora de acidentes de trabalho do reino da Boêmia, Kafka também trabalhou para uma companhia seguradora ítalo-austriaca chamada *Assicurazioni Generali*. Para que se entenda a incongruência entre a vida de um burocrata e de um literato, cabe lembrar que Brod, ao explicar o porquê de Kafka não ter se dedicado exclusivamente à literatura, diz que “Kafka jamais desejou ganhar a vida por meio da literatura, pois acreditava que isto depreciaria sua obra, se assim o fizesse”.³⁰ Ao manter-se decidido a ganhar a vida por meio de uma função burocrática, Kafka sem dúvida alguma obteve base suficiente para desconstruir a burocracia em sua obra, ao analisar desde a parte estrutural de seu funcionamento até os abusos de poder, muito comuns dentro deste organismo.

Os abusos do poder, a dominação

Essa engrenagem que tem fim em si mesma irá, necessariamente, lançar mão de estratégias para preservar o poder que angariou para si. Para discutir essa faceta burocrática do poder pode-se mencionar uma passagem da narrativa na qual fica patente o desmando, o abuso de poder por um burocrata importante na hierarquia do castelo que possui sobrenome italiano: Sortini. Na obra, Sortini protagoniza uma das passagens mais sórdidas da relação chefe / subordinado. Interessa-se por Amália, filha de um homem muito respeitado na aldeia. No afã de satisfazer seus desejos sexuais, Sortini envia à Amália um bilhete convidando-a a uma visita íntima. Amália recusa o convite e rasga o bilhete de forma agressiva na frente do mensageiro. A partir deste momento, a família de Amália passa a ser desprezada pelas autoridades do castelo, e conseqüentemente, pelo povo da aldeia. Seu pai

³⁰ Apud: ADLER, J. *Franz Kafka*. New York: The Overlook Press, Peter Mayer Publishers, Inc., 2004, p. 46. No original, em inglês: “Kafka never wished to earn a living from literature, believing (...) that this would ‘debase’ his art.”

é demitido e, acometido por depressão profunda, passa o resto da vida enfermo em casa, assistido pelas filhas, enquanto resta ao irmão a inútil tarefa de subir ao castelo todos os dias para tentar obter trabalhos que garantam sustento à sua família e buscar o perdão das autoridades.

Um dos fatos que mais chamam atenção no caso de Amália é que os aldeões jamais são notificados oficialmente pelo castelo do incidente a respeito do bilhete amoroso, muito menos são obrigados a cortar relações com a moça e sua família, mas o fazem mesmo assim. Löwy (2005, p. 171) diz que “(...) não se vê em *O Castelo* nenhum carrasco e ninguém é levado à morte. Nem por isso, *O Castelo* deixa de exercer uma dominação sem trégua sobre a população da aldeia, inspirando-lhe medo e obediência”.

Por medo de sofrer alguma represália, os aldeões simplesmente ignoram a existência da família de Amália. O fato de os habitantes da aldeia terem seus destinos controlados pelas autoridades do castelo faz com que se antecipem e tomem decisões que deveriam agradar ao dono do poder. Passam a ignorar totalmente uma família que resistiu à dominação, participando, assim, das atitudes condenáveis e repugnantes exercidas de forma abusiva por um burocrata. A dominação exercida pelo poder burocrático desperta, como seqüela, o medo, suscita a consciência do perigo que correm, caso enfrentem as normas injustas estabelecidas pelo burocrata, mesmo que essas normas não sejam claramente explícitas. É o poder que assume o papel imaterial de um carrasco, para retomarmos a citação de Löwy, que tolhe qualquer manifestação de solidariedade ou revolta.

Se em obras como *O Processo* o sistema burocrático representado pelo poder judiciário processa e no fim elimina o condenado, em *O Castelo* o protagonista não é processado, muito menos eliminado.

Contudo, se interpretarmos por um outro viés e lembramos que o romance termina, inconcluso – diga-se de passagem, K. não acessa o castelo nem recebe instruções do trabalho a ser realizado – essa indefinição não deixa de ser uma condenação cruel, implícita e anônima, sentenciada única e exclusivamente pelo vazio burocrático, o qual faz com que o protagonista procure respostas que jamais serão dadas às suas perguntas. Aqui a burocracia não é representante de poder algum, pois o dono do poder, do castelo, praticamente inexistente, mas ela constitui o próprio poder que “gira no vazio”, anônimo, que mina quaisquer tentativas de K. ou dos aldeões de se libertar desta cadeia. A mesma

burocracia que, segundo Sperber, atuou como “último sustentáculo” do império austro-húngaro no qual Kafka viveu, atua também no romance como sustentáculo do poder. Quaisquer decisões tomadas passarão, impreterivelmente, pelos filtros da burocracia e nunca chegarão ao seu destino final, o povo da aldeia. É a burocracia que se transforma em poder absoluto ao justificar-se a si mesma.

Se no âmbito abstrato, burocracia e poder se confundem, no que tange ao espaço físico da narrativa, as delimitações entre os territórios daqueles que representam o poder e daqueles que estão sujeitos a este poder ficam bem demarcadas. De um lado há a aldeia com seu povo subordinado; do outro, a sede desse sistema, - sede do cume do aparelho administrativo - o inacessível e impenetrável castelo. Löwy (2005, p. 163) diz que “o próprio edifício indica a etimologia alemã do termo Schloss: fechadura”. O *Schloss*, aquele recinto que permanece fechado, sede deste grande aparelho burocrático, mantém-se inacessível para a aldeia e seus habitantes, todos reféns das decisões tomadas no seu interior. Durante toda a narrativa, não há prenúncio de que esta “fechadura” seja aberta, já que nem K. nem os aldeões conseguem transpor os limites do castelo, centro do poder e berço da burocracia que gira em torno de si mesma, utilizando-se de práticas autoritárias e abusivas, que valorizam os meios processuais e não seus fins, sustentada por documentos e mais documentos intermináveis que os mantêm - a K e ao povo da aldeia - à sua mercê.

Postos em evidência, os destinos de Amália e de K. são apenas dois dos infindáveis casos de aprisionamento do ser humano por um sistema que regula uma comunidade, nesse caso a da aldeia. O agrimensor é refém de autoridades que jamais lhe dirão o porquê de ter sido lá chamado e que trabalho fazer, enquanto que Amália é totalmente excluída do convívio social por se recusar a satisfazer os desejos íntimos de uma das autoridades.

Ambos, K. e Amália, assumem o papel de detentos nas “cadeias (...) feitas de papel de escritório”, citadas por Januch. Seus destinos encontram-se em alguma das pilhas de documentos e mais documentos trancafiadas na chancelaria do castelo.

Neste *Schloss* de sentido duplo – castelo e fechadura - a comunicação em duas vias – de dentro para fora e de fora para dentro – não ocorre por meio de diálogos pessoais, mas emperra através de pilhas de documentos e de correspondências. A vida da aldeia gira em torno destas pilhas, partes integrantes da engrenagem colossal chamada burocracia, que atua como subconjunto de maior relevância em relação ao poder negativo. É ela que

impede a comunicação entre a aldeia e o poder simbolizado pelo castelo. No caso do protagonista, isso fica evidente durante toda a narrativa, pois não consegue acessar o centro do poder para resolver suas pendências profissionais.

O subconjunto divinização

Discorreremos sobre o subconjunto divinização sob duas perspectivas. A primeira delas, a partir da posição de um personagem em especial e a forma pela qual é visto pela aldeia, de nome Klamm, a última instância perceptível na cadeia impessoal que se liga ao poder. O segundo viés relacionado à metáfora castelo, e a forma pela qual essa materialização do poder se transforma em um símbolo de divinização.

Para debatermos a primeira tese, ou seja, a de que Klamm é visto como uma divindade, serão analisados alguns trechos de diálogos entre Frieda, a dona do albergue e K..

No que concerne à metáfora castelo, analisaremos uma passagem em que o protagonista K. descreve a vista que tem da aldeia onde se encontra e do castelo visto do alto da encosta.

Klamm: a personificação da teologia negativa em “O Castelo”.

A utopia libertária (...) só existe em negativo, como crítica de um mundo totalmente desprovido de liberdade, submetido à lógica absurda e arbitrária de um ‘aparelho’ todo-poderoso.³¹

O ‘Castelo’, no romance, encarna o Poder, a Autoridade, o Estado, em face do povo, representado pela ‘Aldeia’. Esse Castelo se apresenta como um poder alienado, arrogante, inacessível, longínquo e arbitrário, que governa a aldeia através de um labirinto de burocratas, cujo

³¹ Löwy, M. *Redenção e Utopia, o judaísmo libertário na Europa central (Um estudo de afinidade eletiva)*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.84.

comportamento é grosseiro, inexplicável e rigorosamente desprovido de sentido³².

Quando se utiliza aqui a conceito de teologia negativa pensa-se em uma discussão que debate a aproximação de Deus pela negação; é um modo de expressão dos mistérios divinos que se caracteriza pela ênfase naquilo que esses mistérios não são. Como o próprio Kafka diz em seu diário, ele trabalha com o negativo de forma dialética – o negativo, por si só não é suficiente. É uma maneira de negar, ainda mais, a utopia libertária e assim mostrar um mundo totalmente sem liberdade, e de que forma essa negatividade anula qualquer visão messiânico-judaica e utópica libertária do escritor tcheco. Para Löwy, tanto esta quanto aquela “só existe[m] [em Kafka] em “negativo”, como crítica a um mundo totalmente desprovido de liberdade, submetido à lógica absurda e arbitrária de um “aparelho” todo-poderoso.

Tais observações a respeito desses obstáculos recorrentes servem de subsídio para se vislumbrar “o caráter negativo” de sua obra. Esse “contrário do mundo estabelecido” pode ser mais uma vez detectado quando se compara o “Castelo” ao conto da escritora tcheca Božena Němcová, obra que poderia, segundo alguns, ter inspirado Kafka. Em Němcová, adentra-se o castelo, fala-se com a princesa, e há um final feliz. Em Kafka, não há sequer final e o conde responsável pelo castelo, Westwest, é mencionado apenas de passagem no primeiro capítulo por um dos funcionários do albergue. Nesse sentido entende-se muito bem o comentário de Benjamim quando este afirma que Kafka escreve contos de fadas para dialéticos.

Com a ausência – ou quase inexistência – do conde, uma figura em especial assume o centro das atenções quanto aos assuntos do castelo: o burocrata Klammm. Em termos hierárquicos, é um sub-castelão, posicionado muito abaixo do conde, porém visto como um verdadeiro Deus aos olhos da aldeia.

O capítulo quarto de *O Castelo* é um dos que mais evidenciam Klammm como uma figura endeusada. A passagem na qual mais se atesta o endeusamento de Klammm é a que trata da recordação de Frieda. Na recordação de Frieda, o amor de Klammm tem algo de divino e se assemelha ao amor de Júpiter que, ao se aproximar das mulheres mortais as

³² Ibid, p.83.

honra e as deixa felizes, mesmo que essa felicidade dure muito pouco Com isso, Klammm se aproxima dessa divindade que enobrece as moças, comuns mortais, com as quais tem relacionamento amoroso.

Também Frieda desperta o respeito dos aldeões por ter um relacionamento amoroso com Klammm.

Assim percebe-se a afirmação do próprio Kafka, mencionada anteriormente, que ele trabalha com o negativo dialeticamente: ao mostrar a atração e o endeusamento de um representante do poder, ele desvenda e ataca esse poder.

K. tem a primeira conversa com a dona do albergue a respeito do burocrata. Foram selecionadas quatro passagens em que Klammm é mencionado, que são as seguintes:

I) Diálogo entre K. e Frieda

“- É impossível – disse Frieda (...)
- É necessário – disse K. – Se eu não o conseguir, você precisa fazê-lo.
- Não posso, não posso – disse Frieda – Klammm nunca irá falar com você.
Como pode simplesmente acreditar que vá falar com você!
- E com você ele falaria? – perguntou K.
- Também não – disse Frieda – Nem com você, nem comigo; são coisas simplesmente impossíveis.”³³

II) Resposta da dona do albergue a K.

“Como é que ele vai entender de outro modo aquilo que é óbvio para nós: que o senhor Klammm nunca irá falar com ele? O que estou dizendo? ‘Irá’...Ele não pode jamais falar com ele. Ouça, senhor agrimensor. O senhor Klammm é um senhor do castelo, por si só isso já significa uma posição muito elevada, independentemente do posto que ele possa ocupar”.³⁴

³³ Kafka, F. *O Castelo*; tradução e posfácio Modesto Carone. - São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.78. No original, em alemão: “‘Das ist unmöglich’, sagte Frieda (...). ‘Es muss sein’, sagte K., ‘wenn es mir unmöglich ist, es zu erwirken, musst du es tun.’ ‘Ich kann nicht, K., ich kann nicht,’ sagte Frieda, ‘niemals wird Klammm mit dir reden. Wie kannst du nur glauben, dass Klammm mit dir reden wird!’ ‘Und mit dir würde er reden?’ fragte K. ‘Auch nicht,’ sagte Frieda, ‘nicht mit dir, nicht mit mir, es sind bare Unmöglichkeiten’”.

³⁴ Kafka, F. *O Castelo*; tradução e posfácio Modesto Carone. - São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp.79 / 80. No original, em alemão: “Wie soll er es denn sonst verstehen, was uns selbstverständlich ist, dass Herr Klammm niemals mit ihm sprechen wird, was sage ich ‘wird’, niemals mit ihm sprechen kann. Hören Sie, Herr Landvermesser. Herr Klammm ist ein Herr aus dem Schloss, das bedeutet schon na für sich, ganz abgesehen Von Klammm’s sonstiger Stellung, einen sehr hohen Rang.”.

III) Dona do albergue a K.

“(…) O senhor não é capaz de ver realmente Klamm, não é arrogância de minha parte, pois eu mesma não sou capaz. Klamm deve falar com o senhor, mas ele não fala nem com pessoas da aldeia. A grande distinção de Frieda, uma distinção que será o meu orgulho até o fim, é o fato de que ele pelo menos costumava chamar o nome de Frieda e ela podia conversar com ele à vontade, tendo recebido a permissão de usar o buraco da porta; mas falar ele também não falou com ela. E o fato de que às vezes ele chamava Frieda não deve ter o significado que se gosta de atribuir a isso, ele simplesmente chamava o nome de Frieda – quem conhece suas intenções? Que Frieda naturalmente fosse correndo, era problema dela; que ela fosse admitida sem protesto, era bondade de Klamm; mas que ele a tivesse por acaso chamado, isso não se pode afirmar”.³⁵

IV) Frieda a K.

“- (...) Mas eu acredito que é obra dele o fato de nos termos encontrado debaixo do balcão – bendita, e não amaldiçoada, seja essa hora!”³⁶.

K., Frieda, e a dona do albergue são os interlocutores das passagens acima. De Frieda sabemos que se destaca na narrativa, pois possui um suposto envolvimento com Klamm, além de se relacionar afetivamente com o protagonista. Sua suposta relação com o burocrata é motivo de respeito por parte dos aldeões. Além do mais há uma “distinção” nela em relação a Klamm, “motivo de orgulho até o fim” para a dona do albergue: Frieda pôde comunicar-se com ele pelo “buraco da porta” e ele às vezes a chamava pelo nome.

Tais provas seriam suficientes para consolidar certezas quanto a um relacionamento entre Klamm e Frieda, e quanto à própria existência daquele, já que em toda a obra não há

³⁵ *ibid*, pp. 80/81. No original, em alemão: “(...) Sie sind ja gar nicht im imstande, Klamm wirklich zu sehen, das ist nicht Überhebung meinerseits, denn ich selbst bin es auch nicht imstande. Klamm soll mit Ihnen sprechen, aber er spricht doch nicht einmal mit Leuten aus dem Dorf, noch niemals ha ter selbst mit jemandem aus dem Dorf gesprochen. Es war ja die grosse Auszeichnung Friedas, eine Auszeichnung, die mein Stolz sein wird bis na mein Ende, das ser wenigstens Friedas Namen zu rufen pflegte und dass sie zu ihm sprechen konnte nach Beliben und die Erlaubnis des Glucklochs bekam, gesprochen aber ha ter auch mit ihr nicht Und das ser Frieda manchmal rief, muss gar nicht die Bedeutung haben, die man dem gern zusprechen möchte, er rief einfach den Namen Frieda – wer kennt seine Absichten? – dass Frieda natürlich eilends kam, war ihre Sache, und dass sie ohne Widerspruch zu ihm gelassen wurde, war Klamms Güte, aber das ser sie geradezu gerufen hätte, kann man nicht behaupten.”

³⁶ Kafka, Franz. O Castelo; tradução e posfácio Modesto Carone. - São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.83. No original, em alemão: “Wohl aber, glaube ich, ist es sein Werk, dass wir uns dort unter dem Pult zusammengefunden haben, gesegnet, nicht verflucht sei die Stunde.”

diálogo algum do qual ele comprovadamente participe. Contudo, logo em seguida, todas estas vantagens são postas em dúvida. Tudo o que é dito por meio de explicações detalhadas é, no fim, reduzido a um mero “isso não se pode afirmar” pela dona do albergue.

Peremptórios são “nunca”, “jamais” e “impossível” sobre a possibilidade de K. falar com Klamm. Aqui o negativo está presente nas falas de Frieda e da dona do albergue. A justificativa para tal certeza é óbvia: Klamm “é um senhor do castelo, por si só isso já significa uma posição muito elevada, independentemente do posto que ele possa ocupar”. As duas mulheres fazem questão de demonstrar que não se trata de “arrogância” de suas partes em relação a K., ao afirmarem que Klamm jamais falaria com elas, também. Nessa fala, mais uma vez, evidencia-se a admiração e o culto ao poder

O único momento, das passagens selecionadas que se referem a Klamm, que não possui negatividade é na última delas, na qual Frieda bendiz seu encontro amoroso com K. sob o balcão da hospedaria. Tal encontro pode ser atribuído à “vontade de Klamm”, o que confere uma posição muito elevada ao burocrata, pois essa suposta vontade determina até os destinos amorosos de terceiros.

Pelo fato de participar nesse jogo constante de afirmação e negação quanto à sua existência, Klamm personifica a noção de divindade contextualizada na teologia negativa difundida pela filosofia, que também é conhecida como “via negativa”, em latim. É a teologia que descreve Deus por meio da negação e da incomunicabilidade. O mistério quanto à obra divina é presente nesta filosofia e propaga a sensação de que Deus permanece oculto. Nas passagens selecionadas da narrativa, a existência de Klamm é com frequência afirmada e em seguida posta em dúvida, o que lhe confere uma certa aura divina relacionada à teologia negativa. O burocrata demonstra-se inacessível sob a perspectiva da dona do albergue e, conseqüentemente, dos demais aldeões, contudo sua vontade determina rumos e sua invisibilidade e sua inacessibilidade permanecem como a tônica das conversas com a dona do albergue.

A certeza e a dúvida em relação à existência de Klamm

Kafka seria um crente? Em suas notas e aforismos, parece hesitar constantemente entre a dúvida e a fé. Ora afirma sua confiança em algo

‘indestrutível’ no homem, do qual uma das possibilidades de expressão é ‘a crença num Deus pessoal’; ora, no parágrafo seguinte, constata secamente: ‘O céu é mudo, não faz eco senão ao mudo.’³⁷

Löwy, ao pesquisar notas e aforismos de Kafka, constata a hesitação existente entre “dúvida e fé”, no que se refere à existência ou não de um “Deus pessoal”.

Em *O Castelo*, é alta a frequência com que a certeza e a dúvida em relação à existência de Klammm se confrontam. Na conversa com a dona do albergue, isto está evidente. Há “a *grande distinção de Frieda*”, que podia ouvir Klammm chamá-la pelo nome e a ele corria para se comunicar pelo “buraco da porta” do aposento do burocrata. Por outro lado, tudo o que foi dito pela dona do albergue em relação a esta crença é posto em dúvida no final do diálogo. O “*isso não se pode afirmar*” encerra a conversa com a permanência da dúvida, precedida por um certo escárnio a respeito do comportamento de Frieda ao ouvir Klammm chamá-la: “*Que Frieda naturalmente fosse correndo, era problema dela; que ela fosse admitida sem protesto, era bondade de Klammm; mas que ele a tivesse por acaso chamado, isso não se pode afirmar*”. A mulher corre em direção a alguém poderoso, por quem almeja, enquanto a concessão de ser recebida depende da benevolência desse alguém divinizado.

Assim, toda a crença na existência de Klammm e no relacionamento entre ele e Frieda, que é motivo de orgulho para a dona do albergue, é reduzida a escárnio e dúvida no final do diálogo. Frieda, ali de corpo presente, é vítima de dúvida a respeito de sua relação, enquanto o invisível Klammm é repleto de “bondade”. Certezas iniciais são substituídas por dúvida no mesmo parágrafo.

Transportado o aforismo kafkiano, mencionado por Löwy, a respeito da crença e da descrença nesse algo “indestrutível” presente no homem, à narrativa do *Castelo*, mais precisamente à figura de Klammm, poderemos identificar no burocrata endeusado pela aldeia aspectos de crença e de descrença. A crença em sua bondade e em que tudo acontece na aldeia graças a seus desígnios logo é posta em dúvida pela descrença na sua existência física, ou acessibilidade, tanto por parte da dona do albergue como por parte de Frieda.

³⁷ LÖWY, M. Franz Kafka, sonhador insubmisso. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005, p.70.

A metáfora Castelo e sua relação com a aldeia

No alto da encosta, aliás, parecia haver muito menos neve do que aqui na aldeia, onde K. avançava com esforço não menor que o de ontem na estrada. Ali a neve chegava às janelas das choupanas e pouco acima pesava sobre o telhado baixo, mas na altura da encosta tudo se alçava livre e leve para cima, ou ao menos assim parecia visto de cá.³⁸

Podemos perceber algo no mínimo inusitado na citação da passagem acima. O castelo localiza-se no alto da encosta, enquanto que a aldeia na parte de baixo. Verifica-se que a neve cobre toda a região baixa, ou seja, a aldeia, enquanto que no topo, no alto da encosta, “tudo se alçava livre e leve para cima”, e com menos ou quase nenhuma neve. Sabemos, baseados nas experiências cotidianas, que a quantidade de neve tende a ser muito maior no alto das montanhas do que nas partes baixas. Aqui, dá-se o inverso. Podemos, então, considerar a metáfora castelo como não só o centro do poder inacessível, mas também o lugar livre e solto, desprovido de intempéries meteorológicas. Transferida para um contexto religioso, esta metáfora assume o papel do paraíso, da utopia libertária, porém inacessível “visto de cá”, já que nem o agrimensor nem os aldeões conseguem acessá-lo.

Como a metáfora castelo e Klammm se inserem na teologia negativa

[referente ao “Castelo”] A crítica do estado de coisas existente é social e política, mas tem igualmente uma dimensão transcendental, metafísica (o que distingue radicalmente suas obras de qualquer romance ‘realista’) e teológica.³⁹

³⁸ KAFKA, F. O Castelo; tradução e posfácio Modesto Carone. - São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 18. No original, em alemão: “Übrigens schien oben auf dem Berg viel weniger Schnee zu sein als hier im Dorf, wo sich K. nicht weniger mühsam vorwärts brachte als gestern auf der Landstraße. Hier reichte der Schnee bis zu den Fenstern der Hütten und lastete gleich wieder auf dem niedrigen Dach, aber oben auf dem Berg ragte alles frei und leicht empor, wenigstens schien es so von hier aus”.

KAFKA, F. Das Schloss. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2005, p. 13.

³⁹ LÖWY, M. Franz Kafka, sonhador insubmisso. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005, p.73.

A crítica social presente implicitamente na segregação existente entre a aldeia e o castelo, que representam povo e centro do poder, respectivamente, adquire uma dimensão metafísica.

Durante toda a narrativa, o castelo mantém-se como centro inacessível do poder, que toma as decisões em relação aos rumos da aldeia, e a distinção entre as duas partes é evidente. No lado da aldeia, os aldeões se submetem passivamente às decisões provenientes do lado do castelo. De pronto, podemos vislumbrar o caráter “social e político” da relação estabelecida entre o centro do poder e seu povo.

Essa relação adquire uma “dimensão transcendental e metafísica” à medida que se caracteriza tanto o castelo, como seu representante, Klamm, como um ser mais perfeito e elevado, senhor de todos os outros seres e realidades, aproximando-se, pois do âmbito da teologia.

À exceção dos burocratas incomunicáveis, não há registros durante toda a narrativa de alguém da aldeia que tenha adentrado o centro do poder, nem mesmo o próprio agrimensor. Este relacionamento entre os dois lados – aldeia e castelo – é permeado por obstáculos, sendo o maior deles a burocracia, que atua como a base de sustentação do mesmo. A aldeia, repleta de neve e de difícil acesso, não consegue interagir com o castelo “livre” situado no alto da encosta. Aqui, a metáfora castelo, sob a perspectiva transcendental, faz-se inacessível graças aos desígnios do sistema burocrático, “que gira no vazio”. O povo aldeão respeita e é subserviente a um castelo incomunicável.

Klamm é um burocrata do castelo, garantindo-lhe ser magnânimo e respeitado. Dele só se sabe que é do castelo, e já é o suficiente para os aldeões, mesmo sem terem nunca o encontrado, reverenciarem-no. Klamm assume também uma aura de divindade, e conseqüentemente “negativa” devido à sua inacessibilidade. A única forma de tentar justificar sua existência e rumo das coisas é dizer que acontecem graças à sua vontade.

Assim, em uma argumentação homóloga à da “*theologia negativa*”, questiona-se a existência desse ser superior através da dúvida. A “utopia libertária” que se busca com o acesso ao castelo só se enfatiza pelo “negativo”, pois K é condenado eternamente a esperar pela permissão de alcançar aquele espaço “livre e leve lá em cima”.

Esse universo metafísico representado pelo castelo e pela figura de Klamm materializam o poder, imbricado no aparelho burocrático. Esse mundo produz personagens

como Klammm, com status de autoridade, de inacessibilidade, e de divindade. Com isso, o subconjunto divinização emerge dentro do conjunto poder como um produto da burocracia que é a criadora de mitos de divindade não só como Klammm, mas como outros no universo ficcional kafkiano, e como os inúmeros outros no contexto da vida real.

O subconjunto espaço

(...) O que me fez fracassar, ou o que nem sequer me deixou fracassar em todas as minhas coisas: a vida familiar, a amizade, o casamento, a profissão, a literatura; mas a falta de chão, ar, de mandamento. Criá-los é minha tarefa (...).⁴⁰

A expressão “falta de chão”, mencionada por Kafka em seus diários, citada na epígrafe acima, servirá de mote para explicar a situação de Kafka, de maneira geral e, de forma mais específica, servirá de base para a interpretação do espaço no primeiro capítulo do romance *O Castelo*. Assim, essa formulação de caráter metafórico na citação supracitada, será aqui explorada no sentido literal, ou seja, ela se consubstancia e se materializa sob forma de neve, fenômeno que domina a descrição das paisagens neste romance de Kafka, e no tocante à sua vida cotidiana, como essa “falta de chão” pôde ser identificada.

Para tal, haverá uma subdivisão deste capítulo em cinco partes. A primeira parte aborda a “falta de chão” de Kafka em sua terra natal. Tratará do contexto histórico-geográfico-sócio-cultural contemporâneo a Kafka, percorrendo sobre o continente europeu no qual viveu em constante mudança. Nesse âmbito cabe também discutir o papel da onomástica e do hibridismo lingüístico em sua definição territorial. Além disso, haverá um enfoque sobre suas relações com Praga, sua cidade natal, e sobre suas origens familiares.

A segunda parte abordará as estruturas formais existentes no primeiro capítulo de *O castelo*, com o objetivo de apontar a influência da neve na delimitação territorial do castelo, das ruas da aldeia e das moradias dos aldeões.

A terceira abordará trechos selecionados do primeiro capítulo de *O Castelo* nos quais a neve ocorre como elemento paisagístico.

⁴⁰ Apud Mandelbaum, E. *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*. Perspectiva, São Paulo, 2003, p.131.

A quarta visará demonstrar a conexão da neve, na obra em questão, e da “falta de chão”, vivenciada pelo autor.

E por fim, a quinta, à guisa de arremate, privilegiará, a partir dos argumentos levantados, a relação do subconjunto “espaço” com o conjunto maior, “o poder”.

Kafka e seu mundo contemporâneo.

“1883, 1924. Essas duas datas delimitam a vida de Franz Kafka. Ninguém pode ignorar que elas incluem acontecimentos famosos: a primeira guerra européia, (...) as derrotas e as vitórias (...)”⁴¹.

O intervalo de tempo que compreendeu o nascimento e a morte de Franz Kafka foi essencial na determinação de novos contextos histórico-geográfico-sociais, principalmente no continente europeu, pois à medida que grandes impérios, como o austro-húngaro, foram se dissolvendo, novos países emergiram – tais como Áustria, Hungria, Tchecoslováquia, Romênia e Iugoslávia, por exemplo. Este cenário de constante flutuação territorial na determinação de novas fronteiras e de incertezas quanto ao futuro é a tônica no mundo contemporâneo de Kafka.

Para que se possa discorrer sobre os fatores preponderantes na vida de Kafka relacionados a esta contemporaneidade e que podem ter influenciado sua obra, serão abordados três aspectos, entre os quais se destacam (I) a flutuação territorial da Europa Central, (II) a questão onomástica geográfica e familiar de Kafka, e (III) seu conflito com o hibridismo lingüístico.

De acordo com Jeremy Adler (2002, p.7), Kafka “grew up amidst the social and political turmoil of the *fin de siècle*”, um período artístico de vanguarda, no qual o caos total nas estruturas política e social servia de inspiração para uma literatura de resistência. Kafka nasceu em uma região que era o reflexo desse caos: Praga, capital da Boêmia, região que compunha, com outras, parte da Europa Central e do Leste, dentro do já decadente Império Austro-Húngaro. Era “uma das muitas capitais [deste império, mas] não era o [seu] centro” (Sperber, 1997, p. 28).

⁴¹ Cf. Borges, J. L. *Obras Completas de Jorge Luis Borges*, volume 4. - São Paulo: Globo, 1999, p.525.

Com a eclosão da primeira grande guerra mundial que poria fim às delimitações territoriais do Império Austro-Húngaro, em 1914, Praga se tornaria então a capital de um novo país que emergia, a Tchecoslováquia, que só teria as suas delimitações territoriais definitivas após o término da Segunda Grande Guerra, em 1945. Outras regiões que faziam parte deste império, tais como Croácia, Dalmácia e Eslovênia, juntamente com o Reino da Sérvia, tão divergentes culturalmente - seriam aglutinadas na formação do que viria a compor futuramente a já extinta Iugoslávia. Problemas de cunho territorial entre Eslováquia e Hungria persistiriam por um bom tempo, já que “os eslovacos, misturados à população magiar, habitavam o norte da Hungria, território que, com os tratados de paz [assinados no fim da Primeira Guerra Mundial], passou a integrar a chamada [Tchecoslováquia]”⁴². Dessa forma, o continente europeu, principalmente seu centro e seu oriente, vivenciou grande flutuação territorial no período das duas grandes guerras, durante a primeira metade do século XX.

Com isso, esse período de “*turmoil*” (caos) total histórico-geográfico que ocasionou uma flutuação territorial duradoura e traumática à Europa, pode ser uma primeira constatação da “falta de chão” vivenciada por Kafka, já que para os contemporâneos e conterrâneos do escritor tcheco era quase impossível saber a que pátria pertenciam. Assim, tornava-se quase impossível desenvolver um sentido de unidade em torno de seu país, pois tanto fazendo parte de um império amplo ou de um país com limites mais reduzidos, as características culturais, étnicas, e lingüísticas das regiões e dos povos que compunham a nova Tchecoslováquia e os outros Estados que se formavam não estavam sendo levadas em consideração.

Além da “falta de chão” territorial que envolvia a região em que Kafka nasceu e viveu, há um outro fator de segregação, o onomástico, relacionado aos nomes próprios das regiões abrangidas pelo Império Austro-Húngaro. Áustria, Boêmia, Moravia, Romênia, Croácia, a atual Eslováquia, e Hungria eram algumas das regiões que o abrangiam. Os nomes oficiais deste Império eram Império dos Habsburgos - devido à sua dinastia de reis -

⁴² MONTGOMERY, J. *Hungria: satélite contra a vontade*; tradução, apresentação e notas Tibor Rabóczkay e Edith Piza. Edusp, São Paulo, 1999, p.42.

ou Império Austro-Húngaro - nome que só abrangia duas das regiões contempladas - Áustria e Hungria - relegando as demais onomasticamente a um segundo plano.

Um exemplo dessa falta de definição quanto ao lugar de origem pode ser detectado na concepção da burocracia brasileira. Com a emigração de tchecos, eslovacos, húngaros, etc., no começo do século XX para o Brasil, muitos foram registrados pelo serviço de imigração brasileiro como sendo austríacos, pois àquela época o império austro-húngaro ainda não havia sido dissolvido. Este é mais um sinal evidente a apontar a perda das verdadeiras origens destes imigrantes. Com a formação da Tchecoslováquia, a situação permaneceu inalterada, pois deste novo país que então surgiu fariam parte a Boêmia, a Moravia, parte da Silésia, e a Eslováquia. O hino tcheco-eslovaco continha um trecho exaltando a terra “tcheca”, em tcheco, e um outro exaltando a Eslováquia, em eslovaco, o que aponta uma desconsideração às regiões da Moravia e de parte da Silésia, que também faziam parte daquele país. Esta desconsideração onomástica de quase todas as regiões que englobavam tanto o Império Austro-Húngaro quanto os novos Estados que se formaram com a sua dissolução corroborou para uma certa “falta de chão” para os habitantes destas regiões, pois a amplitude de identidades e de diversidade cultural das regiões abrangidas pela onomástica foi insatisfatória durante toda a contemporaneidade kafkiana e persiste até os dias atuais. – que se veja da fragmentação da região em nossos dias, tendo nos Bálcãs grande exemplo de instabilidade.

Não bastassem as questões territoriais e onomásticas, no contexto familiar de Kafka a situação era ainda um pouco mais complicada. “Nascido em 1883 numa família da burguesia judaica - ascendente de Praga” (SPERBER, 1997, p.28), Franz Kafka era filho de migrantes de áreas rurais que seguiram para a capital da Boêmia no intuito de prosperar sócio-economicamente. O processo de ascensão social de sua família “inserir-se na evolução dos judeus na Europa Central, a partir do momento de sua ‘emancipação’, durante o auge do Iluminismo” (ibid). A partir daí, os judeus desta região foram “[obrigados] pela imperatriz Maria Teresa [a adotarem] sobrenomes” (ibid). Daí deve ter surgido “o sobrenome ‘Kafka’, que em tcheco significa gralha” (ibid). Assim, dá-se uma separação onomástica de suas origens, pois os ancestrais de Kafka devem ter possuído um nome ou uma relação maior às suas origens judaicas antes de terem sido obrigados por ordem da imperatriz a adquirir um sobrenome. Uma segunda separação de suas origens é territorial,

pois a partir de então, sua família abandona o campo em busca de ascensão em âmbito urbano.

Segundo Sperber, “nas primeiras décadas do século XX, os judeus urbanos no Império Austro-Húngaro haviam acelerado o seu processo de assimilação à sociedade cristã que os rodeava, no afã, entre outras coisas, de não chamarem a atenção para as suas diferenças e assim fugirem de preconceitos e perseguições” (ibid). Uma das formas de assimilação encontradas pela família de Kafka à alta sociedade de Praga foi adotar a língua alemã, a oficial do império austro-húngaro. Nem o tcheco, que era a língua falada na região, nem o iídiche, língua falada pelos judeus na Europa central, se equivaleram, em importância, ao alemão em sua família. Com essa escolha lingüística, toda a obra literária de Kafka, embora tendo sido ele tcheco, foi escrita em alemão, bem como os seus estudos e seus trabalhos na área de direito foram exercidos nesta língua. Com todos estes fatores, Kafka se via preso em um enorme labirinto histórico-geográfico-lingüístico-cultural, pois além de viver em uma região marginalizada territorialmente, não usava a língua local - o tcheco - em seu mundo profissional e para escrever suas obras, e provinha de uma família que desprezava suas raízes na busca de ascensão e de suposta aceitação sociais.

Com base nesse cenário multifacetado, podem ser delineadas, no âmbito histórico-geográfico-social e no ambiente familiar de Kafka, a “falta de chão” territorial, a onomástica - que não contempla nem a Boêmia no nome do Império Austro-Húngaro no âmbito geográfico e nem um provável sobrenome que a família do autor tenha possuído antes de ter adotado “Kafka” por ordem da imperatriz Maria Teresa no âmbito familiar - e a lingüística - já que enquanto o povo boêmio falava o tcheco, as pessoas que objetivassem uma ascensão social, entre elas a família Kafka, tinham de aprender a língua oficial dos Habsburgos que era o alemão. Portanto em nível pessoal Kafka estaria condenado a ser um estrangeiro não integrado. Para os alemães dominantes em Praga, ele era tcheco, para os tchecos, ele era alguém que freqüentava os altos círculos alemães, some-se a isso a sua condição de judeu não agregado à comunidade.

Toda essa sensação de “não pertencer” possibilita a tese que aqui se advoga: a grande interferência de fatores contemporâneos propiciou a Kafka a representação alegórica em sua literatura. Essa “falta de chão”, de espaço, essa sensação de estranheza é claramente expressa por Kafka em seus diários. Quando perguntado como se sentia em Praga, ele

respondeu “Ein Fremder in der Fremd” (Um estranho no estrangeiro). Conforme Sperber, “a obra de Kafka [pode ser entendida] como (...) uma complexa alegoria, composta de muitas peças e facetas”. Assim, o próximo passo será apontar a neve, que está presente em boa parte da narrativa do primeiro capítulo de *O Castelo*, como uma das “muitas peças” que compõem esta “complexa alegoria”.

A “falta de chão” no primeiro capítulo de *O Castelo*

“Era tarde da noite quando K. chegou. A aldeia jazia na neve profunda. Da encosta não se via nada, névoa e escuridão a cercavam, nem mesmo o clarão mais fraco indicava o grande castelo”.⁴³

A partir da leitura do trecho acima, o início do primeiro capítulo de *O Castelo*, podem ser apontados alguns pontos marcantes que servirão de base para analisar em que medida a idéia de “falta de chão” se concretiza no romance. Para tanto, os seguintes pontos deverão ser observados:

I - como a narração é iniciada;

II - como o personagem principal é apresentado, e

III - de que forma se dá a utilização de recursos paisagísticos, entre os quais da neve, que se destaca no transcorrer do capítulo, para descrever o inverno profundo no qual se encontrava “a aldeia”.

Por meio de “era tarde da noite (...)”, a narrativa é introduzida através de um sintagma semelhante ao início dos contos de carochinha, com sua fórmula padronizada de apresentar a atmosfera de um mundo maravilhoso: “era uma vez”. Anatol Rosenfeld, em um ensaio sobre Kafka intitulado “Kafka e kafkianos”, discorre sobre como o escritor tcheco iniciava as narrações de suas obras. Para Rosenfeld (1969, p.227), “Kafka, sem dúvida, aprendeu muito com os contos de carochinha (...) [que] (...) com seu ‘era uma vez’, acentuam a sua própria irrealidade (...)”. À guisa de mais um exemplo dessa afirmação, pode-se mencionar o início do conto *O Veredicto*: “Era uma manhã de domingo no auge da

⁴³ Cf. Kafka, F. *O castelo*; tradução e posfácio Modesto Carone. - São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.9. No original, em alemão: “Es war spät abends, als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an”. Em: KAFKA, F. *Das Schloss*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2005, p. 7.

primavera” Assim, a introdução da narrativa de *O Castelo* segue um estilo de certa forma já habitual na obra kafkiana, que é o de iniciar suas histórias como um “conto de carochinha”, dando ao leitor a idéia de uma suposta fábula, um mundo maravilhoso, permeado de uma lógica própria. Mas essa suposta atmosfera amena de conto de fadas é paulatinamente destruída para se transformar em opressão e pesadelo sem explicação. Baseado nessa inversão de expectativa, Benjamin diz que Kafka escreve contos de fadas para dialéticos. Um início semelhante também está presente em *O Processo*, quando Josef K. é detido em “uma manhã”.⁴⁴ Contudo, esta irrealdade tende a ser somente notada nas palavras introdutórias da narração, pois, a partir do momento em que o protagonista é apresentado, “(...) um universo que se instaura como ‘real’, que não ‘era uma vez’, mas que ‘é’” (ibid), determina os rumos da narrativa. Em *O Castelo*, K. chega à aldeia “tarde da noite”; em *O Processo*, em “uma manhã”, Josef K., é “detido sem que tivesse feito mal algum”. A partir daí, a obra assume como referência o protagonista kafkiano, que não tem nada de protagonista de conto de fadas, que “nos é estranho, [pois] não só lhe ignoramos o nome, apenas indicado pela letra K, que o torna anônimo e incompleto, mas também o passado e, no fundo, toda a sua vida íntima” (ibid, p.231), citação e característica já mencionada anteriormente mas que, cabe aqui mais uma vez enfatizar, para melhor demonstrar nossa tese sobre a “falta de chão”.

Com isso, não só o leitor permanece à deriva dos acontecimentos, mas também o narrador deixa de ser onisciente, pois coloca-se em uma posição de ignorância dos fatos passados e futuros, estando a par somente dos acontecimentos presentes da narrativa. Segundo Rosenfeld, “a narração kafkiana se realiza, em geral, tendo por foco o herói, a partir de quem é projetado o mundo. Isso limita e ‘fecha’ o horizonte da visão”. (ibid p. 229) Assim, a onisciência dos fatos inexiste na narração de *O Castelo*, pois nele leitor e narrador participam “tanto da visão [do protagonista] como da sua ignorância” (ibid, p.231). Logo, a partir do instante em que o protagonista K. é apresentado ao leitor, todos os fatos que se sucederão serão apenas os perceptíveis aos olhos do protagonista “anônimo e incompleto” que deixa todo o seu “passado” e a “sua vida íntima” na beira da ponte que o separa da aldeia, no momento em que inicia a narrativa. Com isso, K., ao adentrar a aldeia,

⁴⁴ Cf. Kafka, F. *O processo*; tradução de Modesto Carone. – São Paulo: Editora Brasiliense, 6ª edição, 1995, p.7

não só “vive a frustração do homem que almeja chegar ao Castelo dos poderes insondáveis” (ibid, p. 93), mas também coloca o leitor e o narrador em um mesmo nível, pois juntos terão ciência dos acontecimentos e, sem saber a origem dos fatos, comungam com o protagonista da mesma “falta de chão”.

Uma outra característica marcante do primeiro capítulo de *O Castelo* refere-se à descrição paisagística. “Névoa”, “escuridão”, e, principalmente, “neve”, são o pano de fundo dominante em boa parte da narrativa, quando a cena se passa nas ruas da aldeia. Enquanto que névoa e escuridão impossibilitavam inicialmente a visualização do “grande castelo”, já que K. chegara “tarde da noite”, a neve permanece acumulada de forma intensa na aldeia. A presença da neve se faz notar nas áreas externas às construções onde habitavam os aldeões, mais propriamente nas ruas da aldeia, pois no “alto da encosta” onde se situava o castelo, na primeira descrição feita pelo narrador, “parecia haver muito menos neve do que (...) na aldeia”⁴⁵. Já na segunda descrição visível do castelo, lê-se: “tudo se alçava livre e leve para cima, ou ao menos assim parecia visto de cá [das ruas]”⁴⁶.

A partir dessa diferenciação entre a grande quantidade de neve existente nas ruas da aldeia e a quase inexistente quantidade de neve no alto da encosta do castelo, pode ser feita uma primeira separação de cenários, de um lado a aldeia e do outro o castelo: este é cercado por aquela, porém são inacessíveis entre si. Embora a neve costume ser intensa em regiões montanhosas e ter menos intensidade nas áreas mais baixas, a relação no romance entre o castelo – área alta – e a aldeia – área baixa – é inversa, pois enquanto que esta “jazia na neve profunda”, “havia muito menos neve” em torno daquele. Uma outra separação que pode ser estabelecida através da descrição dos cenários é a que se refere às ruas e aos ambientes internos da aldeia, como o albergue e as moradias dos aldeões.

K. tinha muita dificuldade para visualizar a casa dos habitantes da aldeia, pois nos muitos momentos em que transitara pelas ruas a neve “chegava às janelas das choupanas e pouco acima pesava sobre o telhado baixo”⁴⁷, impossibilitando uma melhor visão das

⁴⁵ Cf. Kafka, F. *O castelo*; tradução e posfácio Modesto Carone. - São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.12. No original, em alemão: “Übrigens schien oben auf dem Berg viel weniger Schnee zu sein als hier im Dorf (...)”. Em: KAFKA, F. *Das Schloss*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2005, p. 8.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Cf. Kafka, F. *O castelo*; tradução e posfácio Modesto Carone. - São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 12. No original, em alemão: “(...)bis zu den Fenstern der Hütten und lastete gleich wieder auf dem niedrigen

construções. E aos dois cenários, tanto às ruas, quanto para dentro das moradias, K. não possuía livre acesso, nestas pela falta de receptividade dos aldeões, já que hospitalidade “não é costume entre [eles]”⁴⁸, e naquelas devido à neve. No tocante ao castelo, seu acesso era totalmente negado, pois sequer conseguira adentrá-lo, enquanto que pelos dois outros cenários, embora com extrema dificuldade, conseguira transitar.

Assim, o primeiro capítulo de *O Castelo* evidencia, no que diz respeito às suas estruturas formais, três características importantes, que são elas: (I) a maneira fabular de iniciar a narrativa, remetendo aos famosos “contos de carochinha”, também existente em outros romances de Kafka, entre eles *O Processo*; (II) a inserção no mundo presente e real, a partir da apresentação do protagonista, sem nome, “sem passado”, “sem vida íntima”, e igualado ao leitor por não saber o que está por vir; (III) a utilização de elementos paisagísticos, principalmente da neve, para delimitar parte da separação dos três cenários narrados e descritos no primeiro capítulo da obra, que são: o castelo intransponível e livre de neve, as ruas da aldeia, que jazem “na neve profunda”, e, por fim, as partes internas das construções, que são difíceis de ser transpostas pela grande quantidade de neve que chega a cobrir as janelas, algumas vezes, e pela falta de “hospitalidade” de seus moradores.

Os capítulos que se seguem ao primeiro de *O Castelo* se passam principalmente em ambientes internos e com personagens mais específicos. Por isso, a importância de um entendimento destas características formais existentes no capítulo inicial da obra é preponderante para uma boa compreensão do estilo, do personagem-protagonista de Kafka, que é singular na literatura universal, e para um mapeamento territorial satisfatório do eixo castelo-aldeia, com o objetivo de se delinear melhor o “chão” sobre o qual K. tenta pisar.

A “neve” como metáfora da “falta de chão”

“Era tarde da noite quando K. chegou. A aldeia jazia na neve profunda. Da encosta não se via nada, névoa e escuridão a cercavam, nem mesmo o clarão mais fraco indicava o grande castelo”⁴⁹.

Dach”. Em: KAFKA, F. *Das Schloss*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2005, p. 8.

⁴⁸ Ibid, p.25.

⁴⁹ KAFKA, F. *O castelo*; tradução e posfácio Modesto Carone. - São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 9.

Ao analisarmos o primeiro trecho que se refere ao início da narrativa de *O Castelo*, notamos a descrição marcante do inverno profundo que envolvia a aldeia e as moradias dos aldeões; o castelo, por sua vez, reflete um ‘clarão fraco’, não parece estar mergulhado na neve que cobria seus arredores.

A “neve profunda” desenvolve papel preponderante nesta introdução, pois envolve toda a aldeia que nela “jazia” e, juntamente com “névoa e escuridão”, compunham barreiras a serem transpostas pelo protagonista que acabara de avistar a aldeia. Estas barreiras referem-se aos sentidos da visão e do tato, pois o reconhecimento visual do território pelo protagonista, “tarde da noite”, se torna impossível, já que névoa e escuridão não lhe permitem enxergar aldeia adentro. A neve profunda torna o reconhecimento do “chão” inviável para deslocamentos, pois a quantidade de neve descrita é capaz de cobrir todo o solo da aldeia. Assim, não só os olhos do protagonista, responsáveis pelo reconhecimento visual do local, àquele momento da noite, mas também os pés, responsáveis pelo reconhecimento tátil da área, não são confiáveis.

Dessa forma, duas “faltas” podem ser detectadas como prenúncio do que aguarda o “herói kafkiano” a partir do momento em que adentra a aldeia: falta de visão e “falta de chão”. Ambas se fazem presentes pela carga semântica de elementos da paisagem: a “neve profunda” denuncia dificuldades aos transeuntes que buscam o “chão” firme, enquanto a “névoa e escuridão” impossibilitam o reconhecimento visual do território.

(...) espantava-se também com a 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 via estreita o acolheu, neve mais profunda ainda, era uma tarefa árdua erguer os pés que afundavam (...)⁵⁰

⁵⁰ Cf. Kafka, F. *O castelo*; tradução e posfácio Modesto Carone. - São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 22. No original, em alemão: “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”. Em: No original, em alemão: “(...)bis zu den Fenstern der Hütten und lastete gleich wieder auf dem niedrigen Dach”. Em: KAFKA, F. *Das Schloss*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2005, p. 17.

Este trecho remete ao dia seguinte da chegada de K. Nele, a luz do dia se faz presente, eliminando “névoa e escuridão”, que na noite anterior impossibilitavam visualizar o castelo no alto da encosta. Com isso, a falta de visão verificada no trecho inicial da narrativa é aqui eliminada, pois agora K. consegue até “espantar-se” com a extensão da aldeia, que parecia “não ter fim”, por causa da disposição das “casinhas”. Seu campo de visão se mostra ainda mais aguçado, ao descrever “os vidros das janelas”, que “cobertos de gelo”, apontam para as baixíssimas temperaturas do inverno profundo que envolvia o local. Mesmo vendo a aldeia, em sua grande extensão, ainda há a impossibilidade de visualizar as partes internas das casas através das janelas.

A neve, aqui, também se faz presente na descrição visual do protagonista, compondo com o “gelo” e com “o vazio de gente” um cenário que demonstra, provavelmente, a reclusão dos aldeões em suas moradias; parece difícil obter informações em ruas momentaneamente inabitadas, o que o força a enveredar por “vias estreitas” no afã de reconhecer o território em que pisa e de encontrar pessoas que possam guiá-lo. A partir daí, o tato substitui a visão nesse ato de reconhecimento, pois ao ser “[acolhido] por uma via estreita”, seus pés se tornam os responsáveis por tentar sentir o chão. A dificuldade de trânsito é intensa por estas vias estreitas, pois a neve se torna “mais profunda ainda”, o que torna o caminhar cada vez mais extenuante, constituindo “tarefa árdua erguer os pés que afundavam” adiante.

Dessa forma, este trecho descrito pelo narrador baseia-se em duas formas de percepção. A primeira delas dá-se por meio da visão que, agora desprovida de barreiras, graças ao irromper da luz do dia, possibilita a K. perceber as ruas, “o vazio de gente”, a extensão da aldeia, e as paredes das construções, “cobertas de gelo” e neve. A segunda delas remete ao tato, quando K. adentra uma “via” e passa a interagir com a “neve profunda”, em uma batalha para seguir caminhando, pois seus pés afundam a cada vez que tocam a neve. Nesse caso, a barreira, eliminada no campo visual, permanece intransponível no reconhecimento tátil, que tem nos pés de K o instrumento de interação com a neve. Um terreno movediço e inseguro se delineia, pois ao pisar. K. possui imensas dificuldades de deslocamento e jamais toca o chão com seus pés no ato de reconhecimento da aldeia.

“Mas logo K. estava na rua, os homens o vigiavam da soleira da porta, a neve caía outra vez, no entanto parecia estar um pouco mais claro.”⁵¹

Neste trecho, há a indicação do exato momento em que K. deixa a casa do mestre-de-curtume Lasemann e volta para as ruas desertas da aldeia. No primeiro capítulo da obra, acontecem visitas acidentais a algumas casas da aldeia, mas o destino natural do protagonista acaba sempre sendo a rua, muitas das vezes por ter sido expulso das moradias que adentrara, já que não existe a hospitalidade entre os habitantes.

Mais uma vez a claridade aumenta, possibilitando a K. enxergar seus arredores com mais exatidão. Tudo “parecia estar um pouco mais claro” agora, corroborando o fim da falta de visão ocorrida no momento da chegada de K. à aldeia. Seus olhos, a partir de então, possuem campo livre para visualizar o cenário das ruas. No tocante ao chão, “a neve [parecia cair] outra vez”, acumulando-se em grandes quantidades, dificultando o reconhecimento tátil do chão sobre o qual K. tentava pisar.

“K. ainda estava no meio da neve, tinha pouca vontade de erguer o pé para afundá-lo outra vez um pouquinho adiante. (...) K., que ficou sozinho na neve que o envolvia”.⁵²

Nesse outro excerto, um certo estado de desânimo começa a se desenvolver, pois os passos de K. sempre encontravam resistência na quantidade de neve acumulada sobre o chão. Por isso, por mais que continue se movendo, K. tem a sua frente uma luta constante para tirar seus pés que se afundam na neve a cada passo. O fato de se ver sozinho “na neve que o envolvia” é um fator agravante para este estado de desânimo, já que está incomunicável. Até este trecho, os relatos do percurso pelas ruas da aldeia possuem somente o protagonista como referência, não havendo nestas ruas qualquer interação ou diálogo com os moradores.

Com isso, “a falta de chão” decorrente do caminhar inseguro de K. pela aldeia possui até então somente a referência individualizada, de um forasteiro que batalha

⁵¹ Cf. Kafka, F. *O castelo*; tradução e posfácio Modesto Carone. - São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 26. No original, em alemão: “K. aber stand bald auf der Gasse, die Männer beaufsichtigten ihn von der Schwelle aus. Es fiel wieder Schnee; trotzdem schien es ein wenig heller zu sein.” Em: KAFKA, F. *Das Schloss*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2005, p. 17.

⁵² Ibid, p. 27. No original, em alemão: “K. stand noch immer im Schnee, hatte wenig Lust, den Fuß aus dem Schnee zu heben, um ihn ein Stückchen weiter in die Tiefe zu senken; (...)K. war mit dem ihn einhüllenden Schnee allein”.

incessantemente para se locomover em meio à neve, sem saber como os moradores lidam diante desta adversidade, pois não há outro referencial que não o próprio K.

O homem estava visivelmente doente e tinha saído só para transportar K. dali. K. mencionou algo nesse sentido, mas ele encerrou o assunto com um aceno. Ficou sabendo apenas que era o carroceiro Gerstäcker, e que tinha apanhado aquele trenó incômodo porque ele estava pronto e teria levado muito tempo para tirar outro para fora.

- Sente-se – disse e apontou com o chicote para a parte de trás do trenó.

- Vou me sentar ao seu lado - disse K”.

- Eu vou a pé - disse Gerstäcker.”

- Mas por quê? – perguntou K.

- Vou a pé – repetiu Gerstäcker e teve um acesso de tosse que o sacudiu tanto que ele precisou fincar as pernas na neve e segurar com as mãos a borda do trenó.”⁵³

Finalmente um aldeão sai de sua casa à rua para ajudar K. a se locomover em meio à neve. “O carroceiro Gerstäcker” havia saído de dentro de sua moradia com um único objetivo: transportar K. “Visivelmente doente”, debilitado, faz uso do primeiro trenó que vê à frente, em uma atitude gentil de auxiliar um forasteiro que se encontra em apuros. Oferece-lhe a parte de trás do trenó, considerando-o um passageiro, e colocando-se na posição de um carroceiro profissional, aquele que transporta seus passageiros de um destino para outro. K., para tentar se igualar ao aldeão, decide se sentar “ao seu lado”, talvez no intuito de se familiarizar com os locais da aldeia o quanto antes. Logo, K. toma conhecimento de que não partilhará da companhia de Gerstäcker no trenó, pois o mesmo decidiu ir a pé.

Dessa forma, pode ser feita uma primeira comparação a partir do primeiro diálogo ocorrido entre K. e um aldeão em ambiente externo, que traz à tona a total incapacidade de

⁵³ Cf. Kafka, F. *O castelo*; tradução e posfácio Modesto Carone. - São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.29 / 30. No original, em alemão: “Der Mann war sichtlich krank und nur, um K. wegbefördern zu können, war er doch hervorgekommen. K. erwähnte etwas Derartiges, aber der Mann winkte ab. Nur daß er der Fuhrmann Gerstäcker war, erfuhr K., und daß er diesen unbequemen Schlitten genommen habe, weil er gerade bereitstand und das Hervorziehen eines anderen zuviel Zeit gebraucht hätte. »Setzt Euch«, sagte er und zeigte mit der Peitsche hinten auf den Schlitten. »Ich werde mich neben Euch setzen«, sagte K. »Ich werde gehen«, sagte Gerstäcker. »Warum denn?« fragte K. »Ich werde gehen«, wiederholte Gerstäcker und bekam einen Hustenanfall, der ihn so schüttelte, daß er die Beine in den Schnee stemmen und mit den Händen den Schlittenrand halten mußte.” Em: KAFKA, F. *Das Schloss*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2005, p. 25.

K em relação a este aldeão visivelmente doente, o qual não enfrenta dificuldades de transitar pela neve, pois conhece seu chão.

A carga de adjetivos utilizados para descrever o estado de saúde de Gerstäcker desenha um personagem extremamente debilitado. Alguém nestas condições necessita de repouso absoluto para se recuperar de enfermidades. Mesmo assim, Gerstäcker se propõe a sair de sua casa, cumprir com seu dever profissional de carroceiro, e transportar K. que se via um tanto perdido pelas ruas e com extrema dificuldade de locomoção. O mais curioso é o fato deste aldeão, “visivelmente doente”, ter se proposto a carregar K. no trenó, empurrando-o a pé, em vez de deslizar com ele sobre o mesmo. Em uma estrada coberta por neve intensa, é praticamente impossível empurrar um trenó a pé. No caso de Gerstäcker, sua atividade seria mais extenuante ainda, pois se encontrava extremamente doente, não reunindo as forças necessárias para fazê-lo. Contudo, o fez, transportando K., e controlando seu acesso de tosse “[fincando] as pernas na neve e [segurando] com as mãos as bordas do trenó”.

Em todos os momentos anteriores à interação com Gerstäcker, nos quais a narrativa abordara as dificuldades de locomoção de K. pela neve das ruas, não houve menção a verbos como “fincar”, mas sim “afundar” os pés na neve. Não obstante, Gerstäcker não demonstra dificuldade alguma em transitar pelas ruas; pelo contrário, não só anda pela neve, como puxa o trenó que leva K.

Com isso, havendo uma primeira interação entre um forasteiro – K. – e um aldeão nativo – Gerstäcker – dá-se uma situação de total desnível entre este e aquele, a começar pela recusa de Gerstäcker de ir sentado ao lado de K. no trenó, decidindo ir a pé, eliminando qualquer possibilidade de aproximação. Em seguida, enquanto o morador da aldeia, com a saúde extremamente debilitada, consegue “fincar seus pés na neve” para suportar as fortes tosses que lhe acometem e transita sem empecilho por ela, o forasteiro se vê completamente inferiorizado por necessitar da ajuda de um homem “visivelmente doente” para transportá-lo sobre um chão. Tal relação de K. com o aldeão demonstra que o nativo conhece o chão sobre o qual se desloca, sem dificuldade alguma, mesmo estando este chão repleto de neve. Já o forasteiro desconhece o chão sobre o qual pisa, e não consegue se livrar do empecilho da neve, nem “fincar” seus pés com segurança, para caminhar livremente.

Assim, pode-se detectar, nos trechos selecionados, duas perspectivas de interação no que tange ao elemento neve: a individual, relacionada somente a K. e sua batalha para se locomover; e a segunda, relacionada a ele e ao aldeão. Como resultado do confronto de suas capacidades de locomoção, K. é colocado em uma posição de total inferioridade em relação a Gerstäcker que, mesmo “visivelmente doente”, locomove-se sem problema algum.

A conexão da neve com a “falta de chão” vivenciada por Kafka

Durante todo o transcorrer da narrativa até o momento em que K. interage com Gerstäcker, a descrição das dificuldades de locomoção enfrentadas pelo protagonista se dão de forma individualizada, sem qualquer referência a outro personagem. Permanece a impressão de que a aldeia se encontra mergulhada em “neve profunda”, e não fica claro se a neve oferece dificuldades para todos, ou somente para K..

A partir das diferenças estabelecidas entre K e o aldeão, a exegese aqui proposta é estender e comparar essa diferença ao mundo contemporâneo de Kafka, identificando K. com o próprio autor e Gerstäcker com o povo da Boêmia. Ampliando-se o âmbito da interpretação, pode-se estabelecer uma equivalência entre a aldeia e a cidade de Praga e entre o castelo e o Império Austro-Húngaro.

Ao se analisar a situação de Praga e do povo da Boêmia no período do império, fica evidente que tanto essa cidade como a mencionada região desempenham papéis secundários no contexto político-social do Império Austro-Húngaro. Praga não era “o centro desse império”, e o povo da Boêmia sequer teve sua língua respeitada, o tcheco, que cede lugar ao alemão no status de língua oficial. Com esta ordem estabelecida, o império austro-húngaro assumiu uma posição de superioridade inatingível em relação à população das áreas periféricas a ele subordinadas, entre as quais, a Boêmia. A comunicação com este império só se daria por meio de uma língua estrangeira, restrita a poucos. Assim, o habitante natural da Boêmia tende, desde o princípio, a desempenhar um papel marginal, pois a ele é negado o acesso à elite estrangeira que comanda a sua região, elite essa que falava o alemão, e não o tcheco, a língua materna do lugar. Contudo, o conhecimento que o boêmio possuía de seu território era maior do que o dos comandantes austro-húngaros que

lá se estabeleceram durante o império. Assim, os papéis de ambas as partes são definidos; o boêmio marginal, que seria o caso de Gerstäcker, conhece muito bem seu chão, porém o acesso à encosta do castelo lhe é negado. O castelo, por sua vez, desempenha o papel desse sistema inacessível difundido pelo Império Austro-húngaro na região da Boêmia. Para corroborar esta semelhança entre ficção e realidade, há um trecho da narrativa do primeiro capítulo em que K. descreve o castelo detalhadamente pela primeira vez:

Não era nem um burgo feudal nem uma residência nova e suntuosa, mas uma extensa construção que consistia de poucos edifícios de dois andares e de muitos outros mais baixos estreitamente unidos entre si; se não se soubesse que era um castelo seria possível considerá-lo uma cidadezinha. K. viu apenas uma torre mas não era possível discernir se pertencia a uma habitação ou a uma igreja.⁵⁴

Esta descrição em muito se assemelha à do castelo de Praga, residência oficial dos estadistas tchecos; se avistado da cidade-velha de Praga, à beira do rio *Vltava*, em alemão *Moldau*, não é imediatamente reconhecido como um castelo, mas sim como “uma extensa construção (...) de poucos edifícios (...) unidos entre si”, com uma torre que se assemelha em muito a de “uma igreja”.

Com isso, traçando um paralelo da obra com a vida e a situação de Kafka, pode-se vincular Praga à aldeia - pois ambas possuem seus castelos fisicamente semelhantes no alto das encostas e assumem posturas marginais em seus respectivos contextos; o castelo vincula-se alegoricamente ao Império Austro-Húngaro, já que os dois atuam como centros inacessíveis: o império em relação à Praga e o castelo em relação à aldeia.

Quanto ao paralelo entre K. e Kafka, pode-se traçá-lo a partir do momento em que K. é um forasteiro naquela aldeia, e é o único que possui dificuldade de trânsito evidente devido à neve, se comparada à facilidade do aldeão Gerstäcker. Dessa forma, esta “falta de chão”, representada pelos pés, que na obra “afundam na neve”, sinaliza as dificuldades de

⁵⁴ KAFKA, F. *O castelo*; tradução e posfácio Modesto Carone. - São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.18. No original, em alemão: “Es war weder eine alte Ritterburg noch ein neuer Prunkbau, sondern eine ausgedehnte Anlage, die aus wenigen zweistöckigen, aber aus vielen eng aneinander stehenden niedrigen Bauten bestand; hätte man nicht gewußt, daß es ein Schloß sei, hätte man es für ein Städtchen halten können. Nur einen Turm sah K., ob er zu einem Wohngebäude oder einer Kirche gehörte, war nicht zu erkennen.” Em: KAFKA, F. *Das Schloss*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2005, p. 13.

K. de pisar firme na aldeia e as de Kafka na Praga de sua vida real. Nela, assume uma postura de estrangeiro, “Ein Fremder in der Fremde”, isolado do povo local por barreiras lingüísticas, comunicando-se socialmente, durante toda a sua vida, em alemão, língua oficial do Império Austro-Húngaro. Com isso, não pôde conhecer o chão com a mesma segurança que os aldeões, na ficção, e os boêmios, na realidade. Estes “fincavam” seus pés na neve, independentemente de sua espessura, enquanto K. e Kafka “afundavam-nos” incessantemente sem conseguir encontrar o chão.

Em que medida o subconjunto espaço integra o conjunto poder

Kafka afirma na epígrafe desta parte da discussão que o seu fracasso se deve em parte à "falta de chão" em sua vida. Paradoxalmente, a ação de criar esse chão sob forma de literatura é o que não o deixa fracassar, pois através dela demonstra sua luta incessante e interminável para criá-lo. No caso de *O Castelo*, a luta que K. trava contra a neve atua como uma metáfora dessa batalha em busca do “chão”, do espaço inexistente.

O intuito desta parte do capítulo foi traçar paralelos entre os universos ficcional e cotidiano de Kafka. Aqui, o referencial foi o espaço, mais precisamente representado no primeiro capítulo de *O Castelo*. O elo de ligação destes dois universos foi a neve, proposta como recurso metafórico de representação da “falta de chão” vivida por Kafka. Outros recursos, tais como o castelo, a aldeia, as moradias dos aldeões, no âmbito literário, e parte do seu cenário histórico-geográfico-sócio-cultural de vida contemporânea, formaram o alicerce para este exercício de exegese. A busca de argumentos que fizessem estes dois cenários convergir foi o segundo passo.

A universalidade da obra kafkiana permite tais exercícios de exegese, desde que sejam conduzidos com extremo cuidado, pois sua obra multifacetada permite ao leitor identificar em suas alegorias infinitos castelos, infinitos impérios, infinitas faltas de chão, não só as que foram aqui apontadas. Se a neve desempenhou ou não um papel metafórico de representação dos empecilhos vividos por Kafka em sua terra natal, só ele próprio poderia afirmar ou negar. Da mesma forma que, segundo Borges, Kafka não terminou seus

romances inconclusos porque “o primordial era que fossem intermináveis”⁵⁵, provavelmente gostaria que fossem também as versões exegéticas de sua obra.

No tocante ao subconjunto espaço, contido no conjunto poder, vê-se o protagonista – K. - isolado do castelo. Essa barreira que separa o protagonista do centro do poder é metaforizada pela neve, que representa a “falta de chão” e, conseqüentemente de espaço, e demonstra a postura de total inferioridade do forasteiro agrimensor perante os aldeões e o castelo. Não consegue fincar os pés em terreno firme e definir seus rumos no deslocamento pela aldeia para que possa se elevar ao alto da encosta, ao centro do poder, que é o castelo. Não consegue acessar o espaço do centro do poder, as delimitações territoriais castelãs, principalmente devido à burocracia que frustra e elimina toda e quaisquer tentativas de êxito. K. é agrimensor, ou seja, aquele que mede o território, o espaço, e é privado de seu ofício em boa parte graças ao aparelho burocrático que não lhe permite progredir.

⁵⁵ BORGES, J. *Obras Completas de Jorge Luis Borges*, volume 4. - São Paulo: Globo, 1999, p.113.

IV – Considerações Finais

(...) literatura moderna é a arte sob a tensão da modernização; uma arte regida pela incerteza em relação a um mundo onde os avanços tecnológicos destruíram as distâncias, onde palavras como pluralidade e simultaneidade são cifras de uma época e traduzem a falta de uma marca que nos é própria. Sem bússola que aponte para o norte, no século XX todos se parecem, o mundo não é mais colorido por tons diferenciadores; domina o cinza sobre o cinza⁵⁶

É exatamente essa falta de rumo, apontada por Heise na citação acima, que instiga e motiva o leitor de *O Castelo*. A grande fascinação que perdura no final não conclusivo do romance reside no fato dessa narrativa terminar no “infinito”, estendendo seu significado para o silêncio da página em branco. Essa indefinição transforma o relato em um acontecimento contemporâneo a todos os lugares e a várias épocas. Pode-se dizer que, nesse romance fragmentado, Kafka retoma um dos temas de *O Processo* como a procura infinita do indivíduo por reconhecimento, fadada ao fracasso. Também se pode interpretar *O Castelo* como a alegoria existencial do homem da modernidade que, na sua procura infrutífera por verdade e sentido é manipulado por um poder anônimo que o oprime e aniquila. Mas, de uma maneira mais determinante do que no caso de *O Processo*, que manipula conceitos como “justiça”, “lei” ou “culpa”, não é oferecido ao leitor de *O Castelo* pontos de apoio concretos para um espaço de associações.

Esbarrando, assim, em uma narrativa que não evolui, no sentido de não se detectar um desenrolar da trama com novas peripécias, visando a um desfecho, optamos por analisar o tema evidente do romance, o poder, objetivado na própria figura do castelo, e interpretar, dentro das inúmeras associações possíveis, em que medida esse tema principal se engendra e encaixa com motivos variantes que estabelecem entre si uma relação de conjuntos imbricados.

Identificamos, então, no poder, também associado em nossa análise ao vigente na época de Kafka e que, em um sentido amplo, estende-se aos dias atuais, a existência de um poder que atua como objeto aniquilador com figuração negativa, e três vertentes de sustentação deste poder, que são a burocracia, a divinização, e o espaço.

⁵⁶ HEISE, E. Estilo / estilos da literatura alemã do século XX. In: A expressão da modernidade no século XX / Ruth Röhl (organizadora). - São Paulo: FFLCH-USP, 1995, p. 7.

Dentro do conjunto “poder”, consideramos a burocracia o subconjunto de maior importância, uma vez que no caso dos dois outros subconjuntos do poder aqui analisados, a divinização e o espaço, percebe-se claramente a intersecção dessas variantes do poder com aspectos tipicamente burocráticos, no sentido de que atuam na manutenção desse poder opressor e negativo, em constante giro “no vazio”, uma forma de impedir a concretização exitosa das tentativas de K., no âmbito ficcional. Tal interpretação, por extensão, aplica-se, mais uma vez, ao contexto do homem moderno, no seu cotidiano regido pelos ditames impessoais e massacrantes do poder burocrático.

Para demonstrar nossa tese, ou seja, de que o poder e seu aspecto negativo estão intimamente relacionados às vertentes supracitadas, traçamos, a partir daí, um paralelo do mesmo e suas três vertentes com a teoria dos conjuntos da matemática, na qual o conjunto poder contém os subconjuntos burocrático, de divinização e espacial, sendo que o primeiro deles intersecta elementos de suma importância existentes nos demais.

A essa estrutura de encaixe dos principais temas e motivos do romance, que objetivamos através de desenhos de elipses (círculos) que se encaixam e se entrecruzam, pode-se também afirmar que o romance, como um todo, é construído de forma circular. O círculo constitui a configuração a partir da qual se pode perceber a representação dos acontecimentos de toda a trama. As inúmeras tentativas de K em adentrar ao castelo voltam, circularmente, ao ponto de partida; inúmeros diálogos giram em torno de argumentos irresolutos, sem que seja oferecida a K. uma explicação para a sua não admissão no castelo. No centro desse círculo vicioso que aprisiona ao redor de si K. e os habitantes da aldeia, está o castelo, a representação divinizada do poder.

Identificar a teoria dos conjuntos na interpretação de *O Castelo* não deixa de ser também uma “tarefa arriscada”, pois estamos conscientes de que esse é apenas um dos recortes possíveis. Se lembrarmos que o termo kafkiano é utilizado para se referir a “fenômenos complexos”, “de difícil precisão”, e por muitas vezes, insólitos e absurdos, percebemos o quanto nossa abordagem de uma obra tão multifacetada pode parecer tão reducionista. Logo, mergulhar na obra de um autor com tais características é tarefa das mais árduas.

Contudo, sem a pretensão de esgotar o assunto, pretendeu-se, aqui, oferecer uma das interpretações possíveis e mostrar, com isso, o quanto se mescla em Kafka o nacional e o

universal. O que confere a Kafka a denominação de genial é o fato de sua obra ser atemporal e mesmo que se possam estabelecer comparações de sua ficção com o seu mundo empírico, o debate que ele engendra abre espaço para discussão de problemas existenciais que dizem respeito ao homem como um todo. Kafka critica estados de coisas sem explicação lógica que imperam nas mais diversas sociedades no decorrer dos tempos e, mais do que tudo, dizem respeito aos anseios do homem da modernidade em sua busca incessante por sentido em um mundo que se caracteriza pela incomunicabilidade.

O autor tcheco faz uso por vezes de uma linguagem que soa inocente, com enorme sutileza, mas que provoca seus leitores à reflexão e os instiga a exercitar exegeses partindo das entrelinhas de seus escritos, permeados de mimese peculiar e singular, de personagens planos, de tempo mítico e de narrações com estruturas fabulares.

Embora não tenha sido analisado, sabemos que temas como o da família, tão fortemente associado ao texto kafkiano, poderiam indubitavelmente ser parte da *Mengenlehre* aqui proposta, dado que a interpretação do texto kafkiano é inesgotável, o que confirma sua genialidade. Acreditamos ser o texto de Kafka um desafio permanente de busca de interpretações desta mente labiríntica, adjetivo utilizado no início de nosso trabalho para caracterizar a arquitetura de sua cidade natal, Praga e também freqüentemente empregado para objetivar a estrutura de suas obras.

Escolhemos explorar o tema e motivos a partir da teoria aqui exposta, por acreditarmos que poder e burocracia estão intimamente associados à obra kafkiana e à modernidade, com enfoque extremamente negativo, pois minam todos os que deles dependem para progredir, principalmente os homens dos tempos modernos, que ainda se vêm reféns das máquinas burocráticas gigantescas, morosas, e opressoras.

ABSTRACT

This monograph focuses on analyzing the narrative of *The Castle*, a novel written by the Czech author Franz Kafka, in 1922. It aims at establishing a connection between certain aspects within the text which may have a metaphorical association with themes related to not only the author's life experiences, but also any other modern man's. It will be centered on a formal analysis of the novel and on metaphorical aspects within the narrative, which may have a negative connotation linked with power, represented by bureaucracy, divinization and space. Afterwards, we will propose a relation of such themes to the set theory from Mathematics, in which a greater set contains a smaller set, also known as a subset. We aim at drawing an analogy of power as a set and its negative connotation with the bureaucratic subset, which are intimately connected. Bureaucracy intersects the two other subsets called divinization and space. Eventually, we will focus on the universality of Kafka's work, which enables the drawing of many other thematic analogies, not only the ones discussed in this set theory proposed in this monograph, due to the fact that Kafka's work is multifaceted in terms of themes.

Key-words: Franz Kafka; *The Castle*; set theory; power; bureaucracy; divinization and space.

Bibliografia:

- ADLER, J. Franz Kafka. New York: Penguin Group (USA), 2002.
- ALTER, R. Anjos Necessários. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993.
- ANDERS, G. Kafka: Pró e Contra. S. Paulo: Perspectiva, 1969.
- ARENDT, H. A Quebra entre o Passado e o Futuro, in: Entre o Passado e o Futuro. S. Paulo: Perspectiva, 1972.
- BENJAMIN, W. Franz Kafka: A propósito do 10º aniversário de sua morte. In: Magia e Técnica, Arte e Política. S. Paulo: Brasiliense, 1981.
- BLANCHOT, M. De Kafka a Kafka. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- BORGES, J. Obras Completas de Jorge Luis Borges, vol. IV. São Paulo: Globo, 1999.
- CALASSO, R. K. Companhia das Letras: São Paulo, 2006.
- CARONE, M. Nas garras de Praga. In: Mais! Folha de São Paulo. 03/01/1993.
- DILTHEY, W. Das Erleben und die Selbstbiographie. In: W.D. Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Frankfurt a.M. 1981. pp 235-251.
- DIMAS, A. Espaço e Romance. São Paulo: Atica, 1994.
- GOETHE, J. Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Stuttgart: Reclam 1991.
- HEISE, E. Estilo / estilos da literatura alemã do século XX. In: A expressão da modernidade no século XX / Ruth Röhl (organizadora). - São Paulo: FFLCH-USP, 1995.
- HEISE, E. Goethe, um teórico da transnacionalidade. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, nº 5. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2000.
- KAFKA, F. Carta ao Pai; tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: editora brasiliense, 1986.
- KAFKA, F. Diários; tradução Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- KAFKA, F. O Castelo; tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LÖWY, M. Franz Kafka: sonhador insubmisso. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- LÖWY, M. Teologia Negativa e Utopia Negativa: Franz Kafka. In: Redenção e Utopia. S. Paulo: Cia das Letras, 1989.
- LUKÁCS, G. A teoria do romance. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MANDELBAUM, E. Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível. Perspectiva, São Paulo, 2003.

- MONTGOMERY, J. Hungria: satélite contra a vontade; tradução, apresentação e notas Tibor Rabóczkay e Edith Piza. São Paulo: Edusp, 1999.
- PAWEL, E. O Pesadelo da Razão: Uma Biografia de Franz Kafka. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- ROSENFELD, A. – Kafka e kafkianos. Texto, contexto (Debates; v. 7). São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ROSENFELD, A. – Reflexões sobre o romance moderno. Texto, contexto. (Debates; v. 7). São Paulo: Perspectiva, 1969.
- RUSSEL, B. O Desenvolvimento Religioso dos Judeus. In: Obras Filosóficas: Filosofia Católica. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Série 1ª, Volume 23-A, 1969.
- SCHOLEM, G. Correspondências. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SCHÜLER, D. Teoria do Romance. São Paulo: Ática, 1989.
- SPERBER, G. Franz Kafka: raízes. In: Pandaemonium Germanicu, Número 1. São Paulo: Humanitas Publicações, 1997.
- STAROBINSKI, J. The Style of Autobiography. In: Literary Style: A Symposium. London / New York: Ed. Seymour Chatman, 1971.pp 285-296
- TRAMER, H. Prague - city of three peoples. In: Leo Baeck Institute, Year Book IX, Londres, Jerusalém, Nova Iorque: East and West Library, 1964.
- WILKOMIRSKI, B: Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.
- WOLF, C. Kindheitsmuster. Hg. u. kommentiert v. Sonja Hilzinger. Wiesbaden: Luchterhand, 2000.

Bibliografia Virtual:

- CALDAS. In: <http://www.dcc.ufam.edu.br/~ruiter/afc/node1.html>, acesso em 20/04/2008.
- FILHO, J. In: <http://www.poshistoria.ufpr.br/documentos/2004/Marcosantoniodemenezes.pdf>, acesso em 20/04/2008.