



Notas sobre *O castelo* de Franz Kafka: temporalidade subjuntiva e comunidade

Tomaz Amorim Izabel

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5617-4323>

E-mail: tommy.amorim@gmail.com

RESUMO

O ensaio parte de uma análise formal da temporalidade kafkiana em *O castelo*, mostrando como seu uso acentuado do modo subjuntivo, entre outras estratégias narrativas, ajuda a produzir o efeito insólito característico do romance. A narração em terceira pessoa, mas colada à experiência de K., descreve acontecimentos do enredo para em seguida colocá-los em dúvida, a partir de hipóteses e suposições hiperinterpretadas a partir do ponto de vista de um estranho àquela comunidade. Os fatos se esfalecem diante daquele que busca uma confirmação formal do direito de permanecer. Assim, representando e exagerando até o absurdo características marcantes da temporalidade moderna, Kafka consegue produzir um foco narrativo original que descreve a posição de insegurança, ontológica e metafísica, de figuras históricas afetadas pelas grandes guerras, como os refugiados e os imigrantes, que o protagonista K. de certa forma encarna.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade; Teoria literária; Temporalidade; Franz Kafka.

Notes on *The castle*, by Franz Kafka: subjunctive, subjective, objective

ABSTRACT

The essay starts with a formal analysis of kafkaesque temporality in *The Castle*, showing how its pronounced use of the subjunctive mode, among other narrative strategies, helps to produce the characteristic uncanny effect of the novel. The third-person narration, closely tied to K.'s experience, describes plot events only to then cast doubt upon them, based on hyperinterpreted hypotheses and assumptions from the perspective of a stranger to that community. The facts crumble before the one seeking formal confirmation of the right to stay. Thus, by representing and exaggerating to the point of absurdity the distinctive characteristics of modern temporality, Kafka manages to create an original narrative focus that describes the existential and metaphysical insecurity of historical figures affected by the Great Wars, such as refugees and immigrants, whom the protagonist K. somewhat embodies.

KEYWORDS: Modernity; Literary Theory; Temporality; Franz Kafka.



O ar dessa aldeia é impuro, com a mescla putrefata das coisas que não chegaram a existir e das coisas que amadureceram demais.

Walter Benjamin

1. Introdução

O artigo¹ propõe analisar aspectos do romance *O castelo* de Franz Kafka a partir de sua temporalidade subjuntiva. Analisando passagens e a estrutura do romance, assim como outras narrativas curtas do autor, tentaremos mostrar como o insólito, característico da obra de Kafka, é intensificado através de recursos formais que produzem uma incerteza indecifrável para personagens e leitor. A verossimilhança é esticada a partir de processos recorrentes da relativização dos fatos narrados, seja na escolha do modo verbal, seja pelo ponto de vista cambiante entre os diversos discursos indiretos adotados pelo narrador. O estabelecimento de cadeias de sentido é interrompido e o reconhecimento deste estranhamento pode ser relacionado com sintomas profundos da temporalidade moderna. O movimento progressivo da épica tradicional, o aprofundamento no contexto do conflito e no desenvolvimento dos personagens, é aqui paralisado pela multiplicidade de versões sobre o passado. O contexto histórico da produção do romance, o entreguerras europeu, oferece pistas sobre a origem desse presente desligado de passado. Da destruição surgem também os expatriados, os refugiados, os imigrantes, figura tradicional do Judaísmo, mas também do presente de Kafka.

É contra instituições de temporalidade subjuntiva que têm de lidar os errantes do mundo, através da história. Claro, há imigrantes e imigrantes, como a história da colonização deixa claro. Sintomas e vestígios disso aparecem no romance como no sobrenome centro-europeu dos senhores do castelo e na quase ausência de nome e sobrenome de K. O ensaio segue analisando a questão da comunidade, seus riscos e possibilidades no contexto da sociedade desagregada moderna.

2. Temporalidade subjuntiva

Uma das características do estilo de Franz Kafka que se depura em *O castelo*, seu último romance, é o que se pode chamar de temporalidade subjuntiva. Se nas obras anteriores o impasse se dava na explicação dos acontecimentos insólitos, ou seja, nas causas da transformação de Gregor Samsa e do processo contra Josef K., em *O castelo* a questão da nomeação coloca o impasse antes do acontecimento. Se nos livros anteriores o andamento da história travava

¹ Este artigo apresenta uma reelaboração de parte de minha tese doutoral, defendida em 2018.

imediatamente depois do acontecimento inicial – repetindo a lógica mítica do pecado original² –, *O castelo* parece travar, paradoxalmente, ainda antes do seu início. De um ponto de vista temporal estritamente causal, se antes se perguntava pela causa do acontecimento insólito, neste romance inacabado se pergunta pela factualidade do acontecido – ou seja, pelo próprio acontecimento. A maneira com que o narrador flutua de discurso indireto em discurso indireto em sua retórica administrativa produz cuidadosamente uma instabilidade na apreciação dos fatos, tanto no momento imediato de seu acontecimento – isso, de fato, aconteceu? –, quanto em sua apreciação futura – se, de fato, aconteceu, aconteceu mesmo assim? Exemplar disso é a carta de Klammm recebida por K., alvo de uma hiperinterpretação por diversos personagens, com as leituras mais contraditórias (inclusive sobre sua legitimidade). Espécie de sinédoque do próprio romance, este texto com importância de vida ou morte para K., seu único resquício de ligação oficial com o Castelo, é finalmente interpretado da seguinte forma pelo prefeito:

Esta carta não é de forma alguma um escrito oficial, mas uma carta particular. Já se pode reconhecer isso claramente pelo sobrescrito “Muito estimado senhor”. Além do mais, não se diz nela nenhuma palavra de que o senhor foi aceito como agrimensor, fala-se antes em termos gerais sobre serviços de ordem senhorial e também isso não é afirmado à maneira de um compromisso, mas que o senhor é aceito apenas “como já sabe”, isto é, o ônus da prova de que foi aceito cabe ao senhor. Por fim, do ponto de vista administrativo, o senhor está sendo remetido exclusivamente a mim, prefeito, como seu superior imediato, que deve lhe comunicar todos os pormenores, o que aliás já ocorreu em sua maior parte. Para alguém que sabe ler documentos oficiais e em consequência disso lê melhor ainda cartas não oficiais, está tudo muito claro; o fato de que o senhor, um estrangeiro, não o reconheça, não me causa espanto. Mas no conjunto a carta não significa outra coisa senão que Klammm pretende se ocupar pessoalmente do senhor para a eventualidade de que seja admitido a serviço do senhor conde.

– Senhor prefeito – disse K., o senhor interpreta tão bem a carta que afinal não resta nada a não ser a assinatura numa folha de papel vazia (KAFKA, 2000, p. 55).

Trata-se de uma interpretação no mínimo surpreendente, quando se lembra do texto da carta:

Prezado senhor: como sabe, o senhor foi admitido nos serviços administrativos do conde. Seu superior imediato é o prefeito da aldeia, que lhe comunicará todos os detalhes sobre o trabalho e as condições de pagamento e a quem o senhor também prestará contas. Mas não obstante isso eu também não o perderei de vista. Barnabás, o portador desta carta, perguntará de tempos em tempos pelo senhor para ficar sabendo dos seus desejos e comunicá-los a mim. O senhor me encontrará, sempre que possível, pronto a ser-lhe solícito. Interessa-me ter trabalhadores satisfeitos (IDEM, p. 20).

Este caso específico concentra o gesto mais amplo de narração e revisão no romance, processo que poderia cansar rapidamente o leitor e o indispor prematuramente contra o narrador, mas que vai se dando lentamente. A princípio, ele é convidado a acompanhar as ações de K. e imagina com ele que as coisas vão se resolver “com uma ida ao castelo”. Aos poucos, no entanto,

² Adorno sintetiza a metafísica de Kafka: “A eternidade não é para ele outra coisa que a eternidade do sacrifício infinitamente repetido, que culmina na imagem do sacrifício final” (1998:253).

as dificuldades aumentam e os detalhes se multiplicam em tamanho e dificuldade. Já na visita de K. ao prefeito, o fato de que o castelo havia aceitado a nomeação de K. é relativizado com uma história de décadas atrás que não explica nada, apenas suspende e aumenta as dúvidas sobre a nomeação. Nas conversas de K. com a dona do albergue e, posteriormente, com Olga, longos parágrafos são dedicados a esta cadeia causal hipotética em que K. oferece a visão do “fato”, para em seguida vê-lo ser problematizado, relativizado, até o limite do absurdo. Nesse sentido, Kafka é um mestre equilibrista na corda bamba da verossimilhança. Prestes a cair para um lado, como no caso da aparência física “protéica” de Klammm, ele lança um contrapeso para o outro lado com frases do tipo: “*Naturalmente* todas essas diferenças não se devem a nenhuma mágica, mas *são muito compreensíveis*, surgem do estado de ânimo do momento, do grau de excitação, das gradações inumeráveis de esperança ou desespero em que se encontra o espectador” (2001, p. 266, nosso grifo). A partir de algum momento, a argumentação dos personagens, por brilhante que seja retoricamente (com sua origem clara no campo da retórica jurídica), quase poderia ser substituída por monótonos e aterrorizantes “etc., etc., etc.” Modesto Carone (2001, p. 478) chama este narrador onisciente, que, no entanto, sabe tão pouco quanto o protagonista, de insciente:

É plausível, hoje em dia, surpreender no narrador inventado por Kafka uma formalização literária do estado de coisas contemporâneo, uma vez que ele não só deixou de ser insciente. Em outras palavras, diante do impasse moderno da perda de noção de totalidade, aquele que narra, em Kafka, não sabe de nada, ou quase nada, sobre o que de fato acontece – do mesmo modo, portanto, que o personagem. Trata-se, quando muito, de visões parceladas, e é essa circunstância – se se quiser, alienação – que obscurece o horizonte da narrativa, pois o narrador não tem chance de ser um agente esclarecedor ou iluminista.

Um pouco como o confuso leitor de notícias no brávio mar midiático da contemporaneidade, o leitor kafkiano tem sua convicção interrompida o tempo todo por afirmações divergentes e às vezes contraditórias sobre fatos que, depois de algum tempo, já nem merecem a dignidade deste termo. O posto de trabalho de K. está enunciado ao modo da pós-verdade. O movimento narrativo do texto é o mais moderno, mas também o mais sintomático da temporalidade moderna, vai além, fundo, até trazer à tona suas contradições. Ou seja, é representação deste tempo abstrato e, ao mesmo tempo, denúncia de sua contradição através do exagero, *reductio ad absurdum*. É cumulativo, mas não linear, é excessivo. Quase não forma cadeia de sentido. Esses pontos de vista contraditórios não levam a uma negação que depura a percepção rumo a uma síntese mais próxima da verdade, mas a informação inicial (a nomeação) se soma com uma outra que, ao invés de restringi-la, a amplia, rumo a um aglomerado final de hipóteses contraditórias e coexistentes. A tese, em sentido dialético forte, nunca se estabelece. Ao invés de avançar rumo a novos acontecimentos, a história vai aos poucos retrocedendo e multiplicando versões de um passado cada vez mais antigo, em busca de uma interpretação sobre as possíveis causas do presente. O questionamento sobre uma nomeação burocrática se torna matéria metafísica.

Tudo é novo, estranho, e, ao mesmo tempo, tudo é apenas repetição disfarçada – *déjà-vu* em permanência, como sintetizou Adorno (1998). Na parte final do romance, Frieda abandona K. da mesma maneira que abandonou Klammm no início. Subitamente tomada, em segredo,



pelas costas do amante principal, ativa e passivamente, ela parte com o novo, a quem dedica todas as suas forças e toda sua confiança no futuro. Barnabás é como K., que se arrogou um cargo por conta própria e depois tenta arrancar do castelo seu reconhecimento. O mesmo se dá com Pepi, que também quer ser reconhecida em um cargo que não é originalmente seu. Os acontecimentos em *O castelo* são, na verdade, muito poucos. A impressão de multiplicidade é um jogo de espelhos distorcidos, de ecos causados pelo estrondo, cada vez mais longínquo, do estampido original.

Não se trata de um salto, como o benjaminiano, para o passado, que reconhece uma afinidade com o presente, mas de uma paralisação do presente, de sua eternificação a partir do peso do passado relativizado em uma infinidade ruim. *O que é, o que foi e o que será* – modos tradicionais da épica (a revelação, o reconhecimento, o chamado a ação), da narração sobre fatos do passado presentes em conflito rumo a uma possível solução futura – são substituídos pela temporalidade subjuntiva deste romance, pelo *que seja, pelo que teria sido, pelo que seria*. Pelas possibilidades de que K. seja o agrimensor que teria sido chamado pelo Castelo e que seria aceito na aldeia. Nesta temporalidade do possível, no melhor dos casos, e, no fim das contas, do impossível, os detalhes burocráticos sobre as nomeações suspeitas de K. e de Barnabás, por exemplo, impedem tanto o movimento quanto a neve que bloqueia o caminho até o castelo.

Uma análise linguística estatística do romance, como a realizada por Verônica Cúrcio (2007), revela que Kafka, em comparação com jornais e outros romancistas da época, como Robert Musil, Hermann Hesse, Thomas Mann e Rainer Maria Rilke, se utiliza com maior frequência do modo verbal no *Konjunktiv II*, conhecido também como *Irrealis*, aquele que marca a incerteza e a virtualidade das ações, em oposição ao indicativo e o imperativo. Se a pluralidade de possibilidades acaba impedindo o movimento, Cúrcio também verifica a expressão do que a crítica chama de “paralisação do tempo” através da presença acentuada de verbos auxiliares no conjuntivo como *hätte* e *wäre* e uma presença proporcionalmente maior de *wenn* (a conjunção subordinativa “se” em português), com destaque para seu uso justamente em *O castelo*. A suspensão da convicção e a incerteza causadas pelo enredo e por estas escolhas estilísticas também foi verificada na presença frequente de termos como *vielleicht* e *wahrscheinlich* (“talvez” e “possivelmente”, em português), que em Kafka, em comparação com outros autores, chegam a ser utilizados quatro vezes acima da média. Como mostra Els Andringa, a questão já havia sido mapeada por críticos e linguistas, como Winfried Kudsus e Werner Koller, sobretudo a partir de análises da célebre abertura de *O processo*: “*Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet*” (nosso grifo). Andringa reflete sobre a traduzibilidade do *Konjunktiv II* tal como utilizado em Kafka e sobre como seu uso possibilita a transposição do ponto de vista de um narrador externo e objetivo para a perspectiva de K. logo na primeira sentença³. Anatol Rosenfeld (1976, p. 236) caracterizou esse estilo como “sintaxe da frustração”:

³ Um caso extremo desta indecidibilidade entre modos verbais, que acabam projetando uma indecidibilidade sobre os próprios mundos narrados, está no conto “Na galeria”, em que a mesma história é contada duas vezes, uma no modo indicativo e outra no modo conjuntivo, causando impressões absolutamente diferentes.

É conhecida esta sintaxe da frustração. As orações se iniciam com afirmações esperançosas que, em seguida, são postas em dúvida, desdobradas nas suas possibilidades, cada qual ramificando-se em novas possibilidades. Pouco a pouco a afirmação inicial é limitada por uma inundação de subjuntivos e condicionais; surgem os “embora”, “de resto”, “talvez”, “é verdade que”, “de um lado” e “de outro lado”, até ao fim não sobrar nada e tudo ser anulado.

Mas esta fluidez, essa miríade de possibilidades não é apenas arbitrária ou aleatória. Isso já seria algum tipo de justiça. K. e o leitor percebem rapidamente que, se não é possível entender com clareza os modos de funcionamento das coisas, elas tendem “misteriosamente” sempre em benefício da instituição, do *status quo*⁴. K. atravessa uma ponte para chegar à aldeia. Espacial e temporalmente, ela é como uma ilha, isolada do resto do mundo e sob controle de uma única entidade – o castelo. No primeiro dia, após a primeira caminhada de K. pela aldeia, anoitece mais rápido, cedo demais. Adorno (1998) nota como no romance “o contínuo tempo-espaço do ‘realismo empírico’ é continuamente prejudicado por pequenos atos de sabotagem, como a perspectiva na pintura contemporânea”. Assim como em *Amerika*, o tempo se dilata para além de uma representação realista, mas não de forma livre e desinteressada, ele parece se ajustar sempre de forma a prejudicar os protagonistas, como se as instituições controlassem não apenas o espaço – os caminhos de neve infinitizados que K. e o médico rural não conseguem nunca percorrer completamente –, mas também o próprio fluxo do tempo. No fim de suas energias, K. pergunta a Pepi se demora muito até chegar a Primavera e ela responde, dentro do estilo característico do romance, com uma objetividade em pleno derretimento:

Até chegar a primavera? – repetiu Pepi. – O inverno entre nós é longo, um inverno muito longo e monótono. (...) Bem, a primavera uma hora chega, o verão também, e ambos sem dúvida têm o seu tempo; mas neste momento, na memória, primavera e verão parecem tão curtos como se não fossem muito mais do que dois dias e mesmo assim, até durante o mais belo dos dias, ainda neva ocasionalmente (2001, p. 458).

3. Refugiados do espaço-tempo

Como compreender essa temporalidade subjuntiva? O contexto histórico de produção da obra talvez ofereça pistas. As poucas referências ao passado de K. poderiam inserir o romance em um gênero do qual ele aparentemente está longe: o de literatura de pós-guerra (ou, no caso trágico de Kafka, de entreguerras). Ao avistar os jovens ajudantes, “lembrando de seus tempos de militar, daqueles tempos felizes, ele riu”. O primeiro quarto que K. ocupa temporariamente, antigo quarto das camareiras, tem “na parede algumas imagens de santos e fotografias de soldados”. Esta presença da memória da guerra no romance, apesar de sutil, não deve ser desprezada. K., no fim das contas, parece ser um tipo de refugiado. Sua falta de expectativas em relação ao

⁴ O tempo flui no romance com a plasticidade escandalosa do tempo como calculado pelas instituições bancárias em que, uma mesma quantidade de dinheiro emprestada por uma mesma quantidade de tempo, renderá juros uma ou dez vezes, dependendo se na conta poupança do cliente ou se nos juros do empréstimo pedido ao banco...



futuro, apesar da obstinação, e seu romance precário com Frieda, fazem lembrar o soldado Hans Schnitzler, do romance *Der Engel schwieg*, de Heinrich Böll, que volta da guerra à cidade destruída de Colônia, onde encontra uma sobrevivente desconhecida com quem inicia um “romance”.

O processo constante de destruição do passado que a Modernidade impõe ao redor do globo (como na descrição dos processos de “acumulação primitiva” descritos por Marx) se mostra privilegiadamente na guerra, em suas variadas formas (como também mostrou Rosa Luxemburgo). A guerra que destrói materialmente o que o sistema econômico destruirá espiritualmente. A necessidade constante do sistema de destruir para depois reconstruir – “construção que já é ruína”. No célebre *O contador de histórias* [*Der Erzähler*], Walter Benjamin comenta sobre a dificuldade de narrar dos soldados que retornavam da Primeira Guerra Mundial. O trauma da guerra modifica a maneira de contar e o texto kafkiano aparentemente também não sai ileso deste processo, nem em suas formas, nem em seus conteúdos. O cenário sem história da aldeia e do castelo não é, de certa maneira, o rosto novo que receberam algumas cidades europeias seculares, reduzidas em poucas semanas a escombros e reconstruídas apressadamente?

Do ponto de vista dos personagens, a presença da guerra e sua produção monumental de refugiados, órfãos, expatriados, prisioneiros, mutilados, traumatizados, também se mostra. Com sua declaração inicial, “em que aldeia eu me perdi?” (2001, p. 11), K. indica que não foi realmente chamado pelo castelo. Isso, no entanto, como lembra o drama dos refugiados de hoje e de sempre, não torna menos legítimo seu desejo de se estabelecer na aldeia. *O castelo* poderia ser lido a partir do conhecido ultimato de Elie Wiesel, sobrevivente da *Shoa* e vencedor do Prêmio Nobel da Paz por sua luta pelos direitos dos imigrantes e contra a xenofobia e o racismo: “Vocês que são chamados de imigrantes ilegais precisam saber que nenhum ser humano é ilegal. Isso é uma contradição de termos. Seres humanos podem ser bonitos ou muito bonitos, podem ser gordos ou magros, podem estar certos ou errados, mas ilegais? Como um ser humano pode ser ilegal?” (nossa tradução).⁵

O que os estados cometem ao chamar um ser humano de ilegal é reduzir sua humanidade a um estatuto jurídico provisório, o de criminoso. Kafka parece estar atento a essa desontologização dos sujeitos pelas instituições burocráticas, como no processo que tenta reduzir Josef K. a um criminoso e nos trâmites do castelo que tentam reduzir K. a um imigrante ilegal. Mas como Wiesel pergunta acertadamente, como é possível reduzir o infinito de suas possibilidades a um estatuto jurídico limitado emitido por um estado nacional ou por uma instituição burocrática qualquer? Como se não bastasse a monstruosidade que é reduzir o sujeito ao cidadão, do ponto de vista do estado, ou seja, tentar encapsulá-lo juridicamente baseado em sua filiação e no lugar arbitrário em que ele nasceu, a alcunha de “cidadão ilegal” vai um passo além e, ao invés de reduzir o sujeito ao cidadão, o anula em comparação a esta redução. O imigrante ilegal é um sujeito reduzido à condição de não ser um cidadão, posição análoga ao estatuto de K. na aldeia. Dele se ignora a história anterior ou a futura, tudo depende, e ele sabe bem disso, de sua nomeação – daí novamente o aspecto metafísico e ontológico da burocracia. Sem isso ele não

⁵ Esta citação surgiu pela primeira vez no panfleto “No Human Being Is Illegal”, National Campaign for the Civil and Human Rights of Salvadorans, Washington. D.C., 1988.

existe na aldeia – com o risco mortal que não existir para um sistema burocrático traz, como sabe qualquer *sans-papiers*.

Assim, ainda que seu comportamento possa gerar certa antipatia pela postura impertinente e pela falta de escrúpulos, por outro lado, sua luta também é pelo mínimo: moradia e trabalho digno, para si e para sua futura esposa Frieda. Com alguma generosidade, seria possível argumentar que ele está em oposição à instituição que tem controle total da sociedade e por isso usa os poucos recursos, nem sempre nobres, que tem à mão. Como estrangeiro, os códigos locais lhe são desconhecidos. Ele não sabe distinguir entre as oportunidades e não sabe se elas são dadas gratuitamente ou tomadas a partir do próprio esforço. O desespero de Frieda pelo despejo súbito relembra também ao leitor o drama que é a falta de teto em um inverno como o da aldeia. Em uma passagem, na primeira noite do casal após serem expulsos do Albergue da Ponte, na escola, sem mobília e sem aquecimento, Frieda diz para K. que acabara de chegar da tentativa frustrada de se encontrar com Klammer: “Nosso único ornamento de quarto são os aparelhos de ginástica – disse ela rindo com dificuldade entre lágrimas” (2001:189). Mas nada disso serve como salvo-conduto ético. K., assim como Josef K., está longe de ser um herói. Não há altruísmo em suas ações, a crítica das injustiças do sistema são menos uma busca por transformação social do que uma ação estratégica em busca do apoio dos outros injustiçados. Se eles não mentem deliberadamente (K. talvez minta desde o princípio), são tão bons quanto os funcionários em fazer os fatos se esfatarem após sua hiperinterpretação.

4. Nomes e lugares

Os senhores do Castelo têm sobrenomes que soam como de diferentes nacionalidades, como italiano, francês e espanhol. O abismo entre eles e os aldeões e a falta de qualquer referência às suas origens leva a conjecturar. Se às vezes os aldeões são elevados a servidores dos senhores, nada no romance faz supor que alguém da própria aldeia possa um dia se tornar senhor. Se é assim, e se os senhores não se reproduzem entre si (não há uma única figura feminina, que não seja criada, citada entre as autoridades do castelo), é possível pensar que além de tudo, trata-se também, como K., de estrangeiros. Isso não estaria em desacordo com as nobrezas europeias nacionais⁶, compostas sobretudo da mistura de famílias de nacionalidades diversas, nem com o contexto da Boêmia na qual Kafka viveu em que a distinção das nacionalidades estruturava de certo modo as diferenças entre classes.

Os conflitos étnicos, que Kafka experienciou traumáticamente já como criança na escola, se davam também pelo fato de uma minoria alemã dispor das melhores posições de trabalho em uma Praga com maioria tcheca – judeus e outras minorias espremidos entre estes dois grupos

⁶ A repetição dos primeiros nomes nas dinastias de reis e imperadores, como Franz Kafka muito sagazmente notou, ele, que assim como Josef K. teve também um prenome imperial, aponta para um desejo mítico de repetição destas dinastias, como se cada uma fosse perpétua. Aqueles que vivem sob estas dinastias têm delas uma visão como a do tempo paralisado: um tempo homogêneo, antirrevolucionário, que gira apenas quantitativamente, sem a possibilidade de transformação qualitativa. Já na história, estes sonhos dinásticos costumam às vezes ser despertados pelo estampido brusco de uma guilhotina caindo ou de uma bala como a que assassinou o arquiduque Franz Ferdinand.



mais influentes. Seria possível, então, pensar também no aspecto colonial que as autoridades estrangeiras (sejam elas de uma nobreza internacional no contexto feudal, sejam elas de uma burguesia imperialista no contexto moderno, sejam elas do capital especulativo global) exercem sobre a aldeia e nas diferentes formas de chegar como estrangeiro. Há os estrangeiros que se adaptam ao lugar, instaurando uma ordem e subordinando os locais, e há os estrangeiros, como K., refugiados, que buscam se instalar na ordem estabelecida. A assimilação pacífica e o internacionalismo aparecem em seu lado mais pessimista na obra de Kafka que não só reagia aos conflitos nacionais e étnicos de sua época como previa com terrível precisão os dramas internacionais futuros e os nossos mais contemporâneos. Ainda assim, é importante ressaltar, seus personagens não param de se movimentar e de buscar o estrangeiro, como na narrativa curta intitulada por Max Brod *A partida* [*Der Aufbruch*]:

- Para onde o senhor cavalga?
- Eu não sei – eu disse – apenas embora daqui, apenas embora daqui. Sempre adiante, embora daqui, só assim eu posso alcançar meu objetivo.
- Você conhece então seu objetivo? – ele perguntou.
- Sim – eu respondi – eu já disse: “Emboradaqui”, este é meu objetivo⁷ (minha tradução) (Kafka, 2002, p.11).

Weg-von-hier, “Emboradaqui”, é rumo a este lugar negativo⁸, a este deslocamento dos personagens kafkianos desde o “Desejo de ser índio” de *Contemplação*. As histórias de Kafka contam sobre os estrangeiros, seja os que vão até o limite do real e do humano (suas histórias de animais, o Caçador Graco), seja os que vão longe no tempo e no espaço (*Na construção da muralha da China*, *Na Colônia Penal*), seja os que são estrangeiros nos grandes centros imperiais (*Amerika*). Suas histórias são contadas sobretudo do ponto de vista destes estrangeiros e de sua luta. Isso, dado o contexto histórico de ascensão do Fascismo e da xenofobia, tanto no seu começo de século XX quanto no começo do XXI, já é heroico. Obrigado ou não a viajar, se Kafka não amacia os conflitos da travessia ou da chegada, tampouco cedeu aos chamados ultranacionalistas tão presentes em sua época: seja o do sionismo político, seja dos nacionalismos tcheco e alemão. Sua obra mostra as dificuldades da viagem, mas também a falsidade de um retorno a uma harmonia comunitária original. Se não fosse assim, a aldeia, com sua homogeneidade populacional e desconfiança de tudo o que vem de fora, seria um paraíso na terra, como certos projetos literários nacionalistas da época tentavam representar.

Kafka se mantém em uma linha, às vezes tênue, entre a descrença no comunitário e o absoluto desespero por sua busca. Usa o idêntico contra o diferente, o indivíduo estrangeiro contra a comunidade local, revelando assim suas contradições e diferenças, tudo isso, no entanto, sem abrir mão de um desejo irrevogável de pertencimento. K. quer permanecer na aldeia, isso está claro desde o primeiro capítulo e as propostas de Frieda de emigrar para outro lugar são rechaçadas energeticamente por ele. O romance desnaturaliza a comunidade ao mesmo tempo que

⁷ “Wohin reitest Du, Herr?” “Ich weiß es nicht”, sagte ich, “nur weg von hier. Immerfort weg von hier, nur so kann ich mein Ziel erreichen.” “Du kennst also Dein Ziel?” fragte er. “Ja, antwortete ich, “ich sage es doch, ‘Weg-von-hier’, das ist mein Ziel.”

⁸ Sobre esta “poética da não chegada”, conferir “A quem pertence Kafka?” de Judith Butler (2013).

tenta restabelecê-la a partir de um elemento estranho e conflituoso. Não se trata de uma fuga individualista e burguesa, uma diferença que se julga autossuficiente em um contexto de troca global. Tampouco de uma imposição imperialista de um único modelo econômico-cultural. Há o conflito, que pode inclusive custar a vida de K., mas também há um contato entre os diferentes. Contato que, se no pessimismo realista de Kafka não produz resultados harmônicos imediatos é, no entanto, reconhecido e valorizado.

K., criticável em tantos aspectos, é incansável no desejo de permanecer, de tal maneira que, aos poucos, através da perspectiva única do estrangeiro, passa a estabelecer ligações pessoais com os locais, e não institucionais, como muitas vezes as próprias autoridades o lembram e como as últimas páginas do livro apontam. Isso é novo naquele contexto e extremamente subversivo. A família de Barnabás trabalha e conspira a favor de K., a dona do Albergue dos Senhores promete lhe consultar futuramente buscando seu conhecimento de estrangeiro, Gerstäcker lhe oferece casa e abrigo, assim como Pepi. Se no fim do romance K. parece estar ainda mais longe de obter o reconhecimento oficial que tanto deseja, em algum sentido ele já é parte da vida comunitária da aldeia extraoficialmente. Ou seja, passa a ocupar um espaço comunitário anômico, mas real que, pelo mero existir, ofende o desejo de totalidade do sistema administrativo.

Isso está de acordo com o relato de Max Brod sobre uma conversa que teve com Kafka a respeito de como terminaria o romance:

O suposto agrimensor obtém ao menos uma satisfação relativa. Ele não cede em sua luta, mas morre de exaustão. A comunidade se junta ao redor do seu leito de morte e do castelo desce a decisão de que, embora K. não tenha o direito legal de morar na aldeia, considerando-se certas circunstâncias, lhe é permitido viver e trabalhar ali (HELLER; BEUG, 1969, p. 101-102).

5. Comunidade e sociedade

A postura crítica do texto kafkiano em relação às origens românticas das comunidades, as “comunidades imaginadas”, como bem descreveu Benedict Anderson, é denunciada quase sempre do ponto de vista estratégico de quem está fora dela. Ela aparece sintetizada, quase como um experimento sociológico, na narrativa curta *Comunidade (Gemeinschaft)*:

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



experiências. Mas como é possível tornar isso claro ao sexto? Longas explicações significariam, em nosso círculo, quase uma acolhida, por isso preferimos não explicar nada e não o acolhemos. Por mais que ele torça os lábios, nós o repelimos com o cotovelo; no entanto, por mais que o afastemos, ele volta sempre (KAFKA, 2002, p. 112-113).

O procedimento é esquemático. Primeiro, o surgimento de uma comunidade através de um acontecimento arbitrário – todos terem saído juntos, um depois do outro, de dentro da casa. Em seguida, a chegada de um elemento externo que demanda participação no grupo. Finalmente, a paralisação do enredo neste conflito da instituição original com o elemento exógeno, separados por uma lacuna temporal. A arbitrariedade da formação original é importante porque, novamente, ajuda a distinguir Kafka de um ideólogo romântico-nacionalista. O narrador expressa sem rodeios que o desagrado do grupo é infundado. Não há, do seu ponto de vista, quaisquer elementos, históricos, corporais ou míticos, que justifiquem a formação específica daquele grupo de cinco. A consistência não parte de alguma característica imanente aos integrantes do grupo, mas surge a partir de fora através da massa desconhecida, o “*die Leute*”, que os reconhece como “os cinco”. O grupo é, portanto, arbitrário e fruto de uma contingência, não de um evento anterior que daria sentido à sua fundação. O narrador mesmo não vê problema nenhum em declará-lo: “E se é que esse estar junto constante tem algum sentido, para nós cinco não tem”. De um lado, portanto, existe a arbitrariedade da fundação. Por outro, esta arbitrariedade é reconhecida sem que haja, por isto, ou uma ameaça à consistência e coesão do grupo ou a facilitação da entrada de um sexto membro.

A crítica pode avançar um pouco rapidamente e dizer que o texto expõe “a identidade de grupo como uma ficção e que desmascara a irracionalidade da discriminação” (GRAY, 2005, p. 105, nossa tradução). Embora esta análise não esteja distante do texto, ela ignora seu elemento mais terrível: a discriminação não é irracional, porque a identidade de grupo é reconhecidamente uma ficção. Se fosse assim, no fim da narrativa o sexto membro seria aceito porque o narrador percebe a arbitrariedade do pertencimento. A discriminação se sustenta por uma vontade muito mais simples – e profunda – “somos cinco e não queremos ser seis”. Há uma vontade injustificada de segregação. Este é o elemento mais duro da narrativa. (Ao mesmo tempo, esta obstinação infundada permite supor um avesso: não havendo sustentação para esta posição, nada impede que em um salto inesperado, igualmente sem motivo, com num milagre, surja a aceitação então negada).

Kafka provavelmente tinha conhecimento do clássico *Comunidade e Sociedade* [*Gemeinschaft und Gesellschaft*], de Ferdinand Tönnies, de 1887. Sua história é uma inversão da distinção conceitual proposta pelo sociólogo. Se há uma visão dos elementos positivos da comunidade em Tönnies, na comunidade kafkiana eles já não agem, sua comunidade tradicional já se tornou sociedade moderna. A tendência de desaparecimento dos elementos comunitários, incluindo suas variadas representações e formas de contar o tempo, vão desaparecendo em benefício do modo matematizado e seriado da sociedade moderna. A comunidade descrita por Tönnies, uma que “compreendesse toda a humanidade”, que é “como um organismo vivo”, na qual “há uma ligação desde o nascimento, uma ligação entre os membros tanto no bem-estar quanto no infortúnio”, dá espaço, mesmo em um agrupamento tão pequeno quanto o de *Comunidade*, mesmo em um

ambiente naturalmente comunitário como a aldeia de um castelo, às características que ele define como da sociedade em que “entra-se como quem chega a uma terra estranha”, que é “somente passageira e aparente”, por fim, que é “um agregado mecânico e artificial” (MIRANDA, 1995, p. 231-232). A tragédia que Kafka parece anunciar é chamar seu conto irônica e realisticamente não de Sociedade [*Gesellschaft*], seguindo a conceituação de Tönnies, mas de Comunidade [*Gemeinschaft*]. É mostrar o funcionamento “mecânico e artificial” não nos corredores do alto e moderno Castelo, onde seu protagonista nem consegue chegar, mas ali no resto do mundo todo, na aldeia que já sucumbiu ao controle social moderno, como a Europa que se industrializava em ritmo acelerado na década de 20 apontava como tendência ao resto do mundo.

6. Permanecer na negação

Ainda assim, da mesma maneira que o sexto elemento continua voltando após ser rechaçado, K. não desiste e, para isso, age de maneira que não pode ser considerada heroica no sentido ético do termo. Seu desejo de permanência se mistura constantemente com um desejo de ascensão. Não fosse assim, o cargo de auxiliar do professor lhe bastaria. Às vezes, ele trata a própria tarefa hipotética da agrimensura com desprezo. Em certo momento, ele diz explicitamente que seu objetivo não é Klammm, mas o castelo. Klammm, assim como todos os outros na aldeia (Frieda, talvez, excetuada), é meio para fim, em flagrante delito ao imperativo categórico kantiano: “Age de tal maneira que trates a humanidade, tanto na tua pessoa como na outra pessoa, sempre como um fim e nunca como um meio”. Trata-se, em certo sentido, de uma figura popular nas grandes colônias americanas, o imigrante bem-sucedido, o *self-made man*, aquele que, como o tio de Karl Rossmann, chega a uma terra cheia de oportunidades, trabalha duro e se estabelece em uma posição de liderança (não raro, através da exploração brutal de seus pares...).

Na cena da escola, o menino Hans pensa sobre K. que ele “era, naquele momento, ainda baixo e repulsivo, mas, num futuro quase inconcebível de tão remoto, ele iria sem dúvida superar a todos” (2001, p. 227). Trata-se, talvez, de uma representação irônica do ideal meritocrático segundo o qual o esforço sempre recompensa. Em uma sociedade estruturada com privilégios de raça, gênero e classe, como era a Boêmia de Kafka, confirma-se a experiência da aldeia: valem muito mais a origem e a classe social do que o esforço e a capacidade individual.

Mas K. é tampouco um pobre coitado, “baixo e repulsivo”, e sua posição representa, de alguma maneira, a própria posição política da obra de Kafka. Se não vale a pena retornar à querela estéril dos críticos literários soviéticos sobre o valor revolucionário ou o aspecto burguês-decadentista da obra de Kafka, ainda assim talvez se possa dizer algo sobre sua recepção inicialmente pequena e hoje monumental – e as razões por trás disso. Os personagens de Kafka reconhecem a opressão do sistema, às vezes são meros observadores (como o viajante da *Colônia Penal*), às vezes dividem a posição de oprimido e opressor (como no severo tratamento que K. dá aos ajudantes, seus subordinados), às vezes são as próprias vítimas que buscam solidariedade das outras. Também são oprimidos, mas são sempre trabalhadores especializados, são funcionários médios de formação, como o bancário Josef K. ou o agrimensor K., nunca os trabalhadores mais precarizados.



Há um grupo social que se assemelha a estes protagonistas, o intelectual liberal, grupo ao qual Kafka e muitos dos seus primeiros leitores pertenciam. O reconhecimento desta posição de enunciação explica um pouco também a facilidade para o leitor de hoje, de perfil não tão diverso daquele primeiro, em se identificar com seus livros: ele não fala tanto da maior parte dos oprimidos, já que a classe mais baixa aparece sempre animalizada, vitimizada, brutalizada pelo trabalho, indistinta como massa. Ele fala mais desses trabalhadores do meio, dessa classe média que, em comparação com o precariado, ganha ares heroicos tão questionáveis quanto os dos protagonistas de Kafka. Trata-se daquele heroísmo burguês, ou seja, individualista, um heroísmo que luta contra a própria opressão e crê que, nisso, luta pela emancipação geral.

Mas a posição privilegiada de K. em relação aos trabalhadores braçais, como as responsáveis pela limpeza dos quartos dos senhores na pousada, não lhe garante moradia. O trabalho pode ser especializado, mas continua, salvo raras exceções, sendo precarizado. O romance se passa através de sua resistência à expulsão. Como um Adão que se recusa a ser expulso pela segunda vez. Mesmo quando lhe dizem que ele incomoda, que impede o fluxo normal dos acontecimentos, que bloqueia o trabalho dos funcionários, mesmo quando ele é ameaçado duramente com penas futuras, ele permanece – corajosamente, é preciso dizer – onde está, ou melhor, recusa-se a permanecer, mantém-se em movimento rumo a um objetivo que lhe é negado. É assim quando ele aguarda Klamm junto ao cocheiro, apesar dos protestos do dono da hospedaria; é assim quando ele permanece na escola depois de se recusar a ser demitido pelo professor; é assim, na verdade, desde a primeira cena quando, recusando-se a ser expulso do colchão improvisado em que dormia na primeira noite no Albergue da Ponte, traz à tona toda a história que reivindicará pelo resto do romance.

Seu gesto, sem dúvida, é semelhante ao de tantos imigrantes ilegais na história do mundo que, ameaçados de prisão, extradição e todo tipo de perseguição, exigem e insistem em permanecer onde estão. As ocupações que se proliferam no centro de metrópoles, como São Paulo, fruto da especulação imobiliária como política pública, também reconhecem algo deste gesto. Se o planeta foi aos poucos sendo sincronizado pelo relógio único da temporalidade moderna, o mesmo se deu do ponto de vista do espaço. Até os rincões mais intocados do planeta foram estendendo constantemente a malha ideológica da ideia da terra como propriedade, tudo foi sendo aos poucos mapeado, medido, vendido e trocado, seja em sua versão nacional, como a propriedade estatal (no caso dramático de grupos que não são reconhecidos ou não reconhecem um estado), seja em sua versão burguesa mais pura com a propriedade privada, cerc(emento) e roubo da terra até então comunal. Assim como na aldeia do castelo, não há terra que não seja da posse de alguém. Talvez a da Lua.

Nesse sentido, é de uma ironia arrasadora que a profissão a que K. se arroga seja justamente a de agrimensor (*Landvermesser*), ou seja, justamente aquele que viaja de terra em terra, sem nunca parar, como a profissão exige, medindo terrenos para decidir até onde o que pertence a quem. Justo ele, que se intromete em terreno alheio e exige o direito de permanecer. Exige, vale dizer, a partir de fora deste direito, reconhecendo que é externo a ele, mas, ainda assim, exigindo algo para si (o que é também uma maneira de dar reconhecimento a este direito). De qualquer maneira, parece que ter onde dormir e o que comer, com toda razão, relativiza muito o espanto

da contradição; porque como o prefeito rapidamente o informa, não há trabalho algum para agrimensor naquela região: tudo já foi apropriadamente medido e regulamentado. Ou seja, tudo que pertence ao Conde de Westwest (o mundo inteiro como Ocidente nórdico, oeste e oeste, sem leste ou sul), toda sua propriedade, incluindo as pessoas que nela habitam, é rigorosamente vistoriada, como não poderia deixar de ser. Vir de fora e exigir um lugar para viver em um terreno alheio poderia revelar talvez um sentido mais crítico do novo agrimensor. Se já está tudo medido, se a propriedade já está legitimada, este novo agrimensor só pode – perigosamente – querer remedi(a)r tudo, movimentando as fronteiras estabelecidas, expropriando alguns e reapropriando os “sem-terra”. É o impacto que K. de alguma maneira parece ter no imaginário de personagens como Gerstäcker.

Como Erich Heller observou, o termo *Landvermesser* contém uma série de significados soterrados sob a profissão de agrimensor, significados que condizem com a personalidade e o papel que K. desempenha na aldeia: “Mas *Vermesser* também alude a *Vermessenheit*, *hubris*; ao adjetivo *vermessen*, audácia; ao verbo *sich vermessen*, cometer um ato de orgulho espiritual e também aplicar uma medida falsa, cometer um erro numa medição” (1975, p. 216). As peripécias do arrogante K. certamente já estão contidas metonimicamente na profissão que ele atribuiu a si. Mas também esse sentido crítico de que se falou há pouco, de uma possível revisão dos territórios estabelecidos: um excesso, um atentado contra a ordem teológica a partir da própria ação, este gesto de *hubris*, como chamou Heller, que condenou tantos heróis da tragédia grega e que, ao que parece, também condenará K. em sua disputa com os deuses modernos do castelo. Não compreender as medidas, medir errado, *ver-messen*, desmedida, é o crime do qual K. é de alguma forma sempre acusado, estar em um lugar que não é seu de direito. K., audacioso, ocupa o que não é seu por direito, mas com isso acaba propondo uma suspensão da própria ordem jurídica a partir de uma outra ordem de legitimidade baseada na justiça – como Antígona disruptiva.

Em sua arrogância, nesse duplo sentido, muitas vezes K. diz coisas que soam infantis ou absurdas para os aldeões e funcionários, e todos caem na risada geral. Por que riem? Certamente pela diferença de posições entre o modo de funcionamento das coisas e a representação que K. faz delas. Mas a sagacidade criativa de Kafka está em ligar o ponto de vista que o leitor recebe do narrador ao do personagem K., de seu uso do subjuntivo. Ou seja, talvez ele também gostasse de rir do estrangeiro arrogante que acha que sabe como as coisas funcionam, mas ele mesmo, leitor, também foi colocado pelo texto em sua posição e tampouco compreende o motivo das risadas. Esse riso alheio mistura, portanto, elementos do cômico e do trágico porque, se em geral o riso funciona como forma não violenta e amigável de comunicação, para quem está fora do código estabelecido, ele pode servir como forma violenta de contato, como instrumento de segregação. O riso como sinal de pertencimento, mas também de distinção daqueles que não fazem parte do grupo como K., o estrangeiro, e o leitor kafkiano.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Tradução por Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo, Ática, 1998, p. 239- 270..



ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRINGA, Els. „Kafkas Konjunktiv in der Übersetzung“. In: **Kafka Kring**. Disponível em: <<https://kafka-kring.nl/artikelen/kafkas-konjunktiv-in-der-ubersetzung/>>. Acesso em: 14 de jun. 2023.

BUTLER, Judith. “A quem pertence Kafka?”. **Terceira Margem** (online). Tradução por Tomaz Amorim Izabel. Ano XVII, n. 28, jul.-dez. de 2013. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/download/10767/7937>>. Acesso em: 14 fev. 2023.

CARONE, Modesto. “O Fausto do século 20”. In: KAFKA, Franz. **O castelo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 353–361..

CÚRCIO, Verônica Ribas. Repetições de Kafka: uma análise estatística. In: **Texto Digital**, Florianópolis, V. 3, N. 1, abril 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1394>>. Acesso em: 16 mai. 2018.

GRAY, Richard T. (Org.). **A Franz Kafka encyclopedia**. Westport: Greenwood Press, 2005.

HELLER, Erich. “The World of Franz Kafka”. In: **The Disinherited Mind**: Essays in Modern German Literature and Thought. New York, Harcourt Brace Jovanovich: Harvest Book, 1975.

HELLER, Erich; BEUG, Joachim (Org.). “Gespräch mit Max Brod [nach 1922]”. In: **Dichter über ihre Dichtungen**. Franz Kafka. München: Ernst Heimeran Verlag, 1969.

KAFKA, Franz. **Narrativas do espólio**. Tradução por Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

KAFKA, Franz. **Das Ehepaar und andere Schriften aus dem Nachlaß**. 2.ed. Frankfurt a.M.: Fischer, 2002b. Vol. 8.

KAFKA, Franz. **O castelo**. Tradução por Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KAFKA, Franz. **Romane und Erzählungen**. Köln, Parkland, 1998.

MIRANDA, Orlando de. **Para ler Ferdinand Tönnies**. São Paulo: Edusp, 1995.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e kafkianos. In: **Texto e Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.225-262..