

# O CASTELO DE KAFKA. ITINERÁRIO DE UMA IMAGEM<sup>1</sup>

Sandro Barbera (Università di Pisa)

*Traduzido por Maurício Arruda Mendonça e Volnei Edson dos Santos<sup>2</sup>*

Uma passagem de Schopenhauer parece se destacar de maneira bastante clara dos diferentes lugares literários que, de tempos em tempos, têm sido apontados como arquétipos do misterioso castelo de Kafka<sup>3</sup>. A imagem do castelo que Terence J. Reed referenciou, em um pequeno ensaio que tentava igualmente uma reconstrução da presença de Schopenhauer nos *Cadernos in-octavo* de Kafka<sup>4</sup>, aparece no final do § 17 de *O Mundo como Vontade e Representação*:

Vemos, pois, que DE FORA jamais se chega à essência das coisas. Por mais que se investigue, obtêm-se tão somente imagens e nomes. Assemelhamo-nos a alguém girando em torno de um castelo, debalde procurando sua entrada, e que de vez em quando desenha as fachadas (2005: 156).

No entanto, o castelo de Schopenhauer possui também uma curiosa analogia com a descrição do castelo de Friedland, um dos possíveis modelos materiais de

---

<sup>1</sup> Traduzido de: BARBERA, Sandro. Il castello di Kafka: Itinerario di un'immagine. Florença: *Belfagor: Rassegna-di-Varia-Umanita*. Fundata da Luigi Russo n. 45, 1990 July 31, p. 403-416. Casa Editrice Leo S. Olschki -Firenze, Italia.

<sup>2</sup> Maurício Arruda Mendonça é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL e dramaturgo. E-mail: [maujac@sercomtel.com.br](mailto:maujac@sercomtel.com.br); Volnei Edson dos Santos é Professor Associado da Universidade Estadual de Londrina, lotado no departamento de Filosofia e credenciado nos Programas de Pós-Graduação em Filosofia e Letras da mesma universidade. Possui doutorado pela Université René Descartes - Paris IV, e pós-doutorado pela UNICAMP. E-mail: [volnei@sercomtel.com.br](mailto:volnei@sercomtel.com.br).

<sup>3</sup> NA: *Kafka-Handbuch*, sob a direção de H. Binder, II. Stuttgart, Kröner, 1979, p. 443.

<sup>4</sup> NA: T. J. Reed, *Kafka und Schopenhauer: Philosophisches Denken und dichterisches Bild*, "Euphorion", LIX, 1965, p. 160-172. Sobre outras prováveis fontes da imagem do castelo, cf. D. Stimilli, "La tradizione fisiognômica", *Rivista di estetica*, XXXIII, 1989, p. 33-50.

Kafka. Ali, em um primeiro momento, o observador também gira em torno de um edifício de modo a obter várias perspectivas:

O castelo de Friedland. Várias possibilidades de avistá-lo, desde uma planície, uma ponte, um parque entre as árvores desfolhadas, desde um bosque através de grandes pinheiros. Castelo que, estranhamente construído na forma de pirâmide, quando se adentra o pátio não se consegue visualizar dado que a hera sombria, a parede cinza-escuro, a neve branca, o gelo cor de ardósia que recobre as encostas aumentam a variedade (*Journals* 1985: 572).<sup>5</sup>

No romance, entretanto, uma das características do castelo é uma relação singular ao mesmo tempo de estranheza e de identificação com a aldeia. Deixemos de lado por um momento o fato de que o castelo se apresente com contornos mal definidos como estando fisicamente confundido com um agregado de casas: pois logo o agrimensor é advertido de que aquele que dorme na aldeia “de certa forma fica ou pernoita no castelo” (Kafka 2010: 7)<sup>6</sup> e, mais adiante, ao fim da estranha visita ao albergue dos camponeses, a impressão simultânea de exclusão e de inclusão do protagonista no espaço do castelo é confiada à alternância de imagem e som, este último de incerta proveniência, dado que as badaladas do sino que lhe fez estremecer o coração é logo substituída pelo som de uma campainha “talvez ainda lá em cima, mas talvez já na aldeia” (2010: 23).

No capítulo do segundo volume de *O Mundo* intitulado *Sobre a morte e sua relação à indestrutibilidade do nosso ser em si*, Schopenhauer descrevia um fenômeno análogo de dupla e simultânea colocação (no interior e no exterior) e ele se servia de uma imagem de *Jacques, o Fatalista* que é conveniente citar para integrá-la àquela imagem citada por Reed:

Não é aqui menos merecedora de menção a colocação tão notável, e surpreendente em seu lugar, no *Jacques le fataliste* de Diderot: un chateâu immense, au frontispiece duquel on lisait: “Je n’appartiens à personne, et j’appartiens à tout le monde: vous y étiez avant que d’y entrer, vous y serez encore, quand vous en sortirez” [um castelo imenso, em cujo frontispício se lia: “não pertencço a ninguém, e pertencço a todo o mundo: vós lá estivestes antes de entrar, vós lá estareis ainda, quando de lá saíres. (Schopenhauer 2000: 91)<sup>7</sup>

Schopenhauer utiliza a metáfora espacial do edifício, dentro do qual nos encontramos aprisionados mesmo quando temos a impressão de estar fora, para

<sup>5</sup> NT: Utiliza-se aqui, quando possível, a versão dos diários de Kafka: *Journals de Kafka* na tradução de Marthe Robert. O mesmo trecho pode ser encontrado também no volume em inglês *Franz Kafka – The Diaries (1910-1923)*, edited by Max Brod, Schocken Books, 1976, p. 429.

<sup>6</sup> NT: Utiliza-se aqui a tradução de Modesto Carone de *O Castelo*.

<sup>7</sup> NA: Esta passagem de Diderot atraiu muito cedo a atenção de Schopenhauer, encontramos-la já transcrita sem nenhum comentário numa série de notas de 1812. Ver A. Schopenhauer, *Der handschriftliche Nachlaß*, II, hrsg. Von A. Hübscher, Frankfurt/ M., 1967, p. 246.

mostrar que o indivíduo submetido apenas em aparência à sucessão temporal se encontra enraizado na eternidade sem tempo e na “indestrutibilidade” da coisa em si. A “verdadeira essência” do indivíduo é o *Nunc stans*, o pleroma ou o “eterno presente” da Vontade: o indivíduo se encontra deste modo situado “no centro”, se bem que a aparência nos diga que ele é levado pelo movimento sem fim de destruição incessante do presente, da roda do tempo. Nestas mesmas páginas da obra de Schopenhauer, Thomas Mann havia feito o Senador Buddenbrook perceber o acesso a um sentimento dionisíaco de co-pertença essencial do indivíduo ao todo que faz vencer o medo da morte e transfigura a miséria da vida individual. Mas estas páginas representam também o tecido conjuntivo que parece permitir uma coerente leitura de algumas enigmáticas passagens dos *Cadernos* de Kafka. É ainda de Reed o mérito de ter distinguido a ascendência schopenhauriana do tema da “indestrutibilidade” nos *Cadernos*<sup>8</sup>, embora, em seguida, ele conclua que não existe afinidade essencial entre o pessimismo de Schopenhauer e a tonalidade global das reflexões de Kafka. Na realidade, Kafka isola, segundo uma ótica oposta àquela de Mann, o núcleo do pessimismo radical do texto schopenhauriano. Não é o efeito consolador da revelação da indestrutibilidade — o qual está presente nas páginas de Schopenhauer — que interessa a Kafka, mas, ao contrário, a constatação que não há “repouso” mesmo com a morte. A descoberta do núcleo eterno e indestrutível de nosso ser nos assegura que a morte não pode nos liberar da dor e da repetição do “jogo” da Vontade, da fortaleza na qual permanecemos prisioneiros.

“Nossa salvação é a morte, mas não esta”: é deste modo que Kafka conclui o grupo de aforismos escritos por volta de 26 de fevereiro de 1918 (1993, p. 100)<sup>9</sup> e que são, em larga medida, um comentário ao capítulo dos *Suplementos* sobre a morte e das páginas correspondentes do capítulo X dos *Parerga*, “Sobre a doutrina da indestrutibilidade de nosso ser verdadeiro pela morte.” O aforismo sobre a calma que segue “durante um certo tempo” a morte — “a febre cessou, nossos olhos não vêem mais uma morte lenta, um erro parece eliminado” (Kafka 1957: 108) — não reproduz somente o léxico de Schopenhauer, que chama de “erro” a existência individual, mas também a observação dos *Suplementos* de que a morte é uma pausa benéfica no processo vital caracterizado por um “contraste” e uma “tensão”. A “expressão de doce satisfação” que lemos frequentemente na face dos mortos é justamente o sinal que as tensões e os conflitos que esgotam a força vital (Schopenhauer 2000: 70) se despojam a tal ponto que se torna possível comparar o instante da morte ao acordar depois de um pesadelo. Nos três aforismos seguintes<sup>10</sup>

<sup>8</sup> NA: O termo aparece no “Caderno G” (NSF II, p. 58): “O indestrutível é único. Cada homem o é e ele é, ao mesmo tempo, comum a todos. Eis a origem da união incomparável e inseparável que une os homens”. NT: Cf. Kafka, F. *Cahiers in-octavo* (1916-1918), 2009, p. 193.

<sup>9</sup> NA: NSF I e II. *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, sob a direção de Malcolm Pasley, Frankfurt/M., S. Fischer, 1993. NT: Quando possível, citaremos a partir de Kafka, Franz *Préparatifs de nocte à la campagne*. Tradução de Marthe Robert, 1957. Essa citação encontra-se na página 108 da edição francesa.

<sup>10</sup> “O lado cruel da morte é que ela traz consigo a dor real do fim, mas não... // um fim aparente produz uma dor real. // Os lamentos em torno do leito de morte são na realidade provocados pelo fato de que não houve uma morte verdadeira. Nós devemos ainda e sempre nos contentar com esta morte, nós jogamos sempre ainda este jogo” (*Caderno H*, NSF II, p. 100 ou Cf. *Franz Kafka – Cahiers in-octavo* (1916-1918), 2009, p. 224.)

Kafka apenas resume as páginas de Schopenhauer sobre a morte do indivíduo que não é a passagem em direção ao “paraíso perdido do nada”, mas um momento do “jogo” da Vontade engajada na incessante produção-destruição dos indivíduos. O tema schopenhauriano da indiferença da Vontade em relação à vida e à morte dos indivíduos, simples instrumentos do manifestar-se de sua aspiração, é perceptível de resto em uma passagem dos *Fragmentos*:

Certamente, não aconteceria nada, uma pessoa, dez, todo um povo poderia não mais ressurgir da terra e não aconteceria nada, a vida poderosa continuaria o seu curso, os celeiros estão ainda cheios de bandeiras que jamais foram baixadas, este realejo tem apenas um cilindro, mas é a eternidade em pessoa quem gira a manivela. E, no entanto, quanta angústia! (Kafka 1993: 241).

Kafka aproximou diversas vezes sua própria condição de escritor daquela de uma morte aparente, e o lugar ideal do qual nasce a escrita, do isolamento do túmulo; por isso não é arbitrário conduzir estas anotações dos *Cadernos* na direção de um horizonte temático da relação entre a vida e a escritura. Em uma carta de 5 de julho de 1922 endereçada a Brod, “o fato de ser escritor” se situa entre dois pólos de um não-viver que é uma morte repetida e a “morte real”. O componente diabólico da escrita (ou, pelo menos da única escrita que Kafka declara reconhecer como sua) é a “ vaidade e a cobiça por prazeres” em virtude das quais o escritor se encontra suspenso entre a morte repetida de sua vida e a espera da verdadeira morte: “Aquilo que o homem ingênuo por vezes deseja, «Eu gostaria de morrer e ver como sentem minha falta», o escritor realiza constantemente; ele morre (ou não mais vive) e chora constantemente sua sorte”. A “ vaidade” é, do mesmo modo, o indício da situação paradoxal que vive o protagonista da narrativa *Um artista da fome*. Como o escritor na carta a Brod da mesma época, o jejuador encena uma morte continuamente retida e remetida, embora no perfeccionismo de sua arte esteja implícita a aspiração a um estado final de repouso e de anulação. É só depois de ter confessado que na origem da arte de jejuar havia uma inapetência para o alimento — fosse de outro modo, ele teria mesmo comido avidamente — que o artista da fome desaparecerá na palha e no lixo das feiras, que representam a bela e cruel vitalidade que por fim se afirma como o centro do espetáculo circense, para a qual o artista representava apenas “um impedimento”; — tal como na carta a Brod, com a “morte real”, o escritor, frágil e precária “construção da vaidade”, está destinado a tornar-se “areia”. Se na morte voluntária por fome *O Mundo como Vontade e Representação* havia mencionado o ponto culminante da negação da Vontade, a única via imanente em direção ao repouso, o artista da fome de Kafka aparece como a revelação paródica da impossibilidade de unir a condição estética e a ascese, isto quer dizer, elevar o artista até o nível do “santo” schopenhauriano que obtém o verdadeiro repouso fazendo desaparecer o corpo, vontade objetivada no espaço.

Na realidade é o texto dos *Parerga*, por sua tessitura temática com uma trama mais compacta, que oferece um guia imediato à sucessão de temas nestas páginas dos *Cadernos*. O liame instituído entre a morte e a dor é o assunto dominante nos capítulos X e XII dos *Parerga* onde o enraizamento do indivíduo na coisa em si

equivale à sua morada na inextinguível causa da dor da qual a morte não pode se desviar. A expressão kafkiana “positividade da dor” (2009: 208) é extraída do capítulo XII dos *Parerga, Acréscimos à doutrina da dor do mundo* (1974: 291 e 293)<sup>11</sup>, no qual o mundo se revela a Schopenhauer como “algo que não deveria existir”. Isso é fruto de uma culpa representada de modo adequado pela doutrina do pecado original e ele aparece como um “inferno” — onde os próprios homens assumem reciprocamente o papel de diabos e de condenados — ou, enfim, como uma colônia penal<sup>12</sup>. A identidade do mundo com um instituto de pena não é outra senão o corolário da “justiça eterna”, uma ideia fundamental de *O Mundo como Vontade e Representação* e que, juntamente com as meditações de Nietzsche sobre a natureza da culpa e da pena, deixou uma marca profunda na obra de Kafka. Enquanto que na “justiça terrestre” a pena é prescrita com um intuito preventivo e intimidador para desencorajar futuros atos criminosos — portanto, não subsiste nenhuma relação essencial entre pena e culpa —, a doutrina da “justiça eterna” declara que não existe apenas uma correspondência perfeita, mas também uma simultaneidade e uma identidade entre *malum culpae* e *malum poenae*.<sup>13</sup> Esta verdade permanece inacessível à maioria dos homens, mas para o olhar que sabe ir além do véu da aparência, culpa e pena, atormentador e atormentado aparecem como “uma só pessoa”. O atormentador se engana ao considerar que não partilha do sofrimento e o atormentado se engana “ao acreditar que não participa da culpa”. Fosse de outro modo este reconheceria “que toda maldade praticada no mundo, ou que já o foi, também procede daquela Vontade constituinte de SUA própria essência, que aparece NELE [...] ele mesmo assumiu todo sofrimento procedente da Vontade, e isso com justiça, suportando-os enquanto for essa Vontade.” (Schopenhauer 2005: 453).

Mas retornemos ao texto de Kafka. O indestrutível e a “destruição” se encontram no centro do complexo aforismo que segue imediatamente a data de cinco de fevereiro no *Caderno H*:

A destruição deste mundo seria unicamente nosso dever se: em primeiro lugar este mundo fosse mau, isto é, em oposição ao nosso espírito; em segundo lugar se nós estivéssemos em condições de destruí-lo. A primeira coisa nos parece exata, mas nós não estamos em condições de efetuar a segunda. Nós não podemos destruir este mundo porque nós não o construímos como alguma coisa a parte, mas nós nos encontramos nele perdidos (*verrirt*) ainda mais: este mundo é nosso desorientar-se (*diese Welt ist unsere Verirrung*), mas como tal ele é uma entidade indestrutível, ou melhor, alguma coisa que pode ser destruída, não a renunciando, mas conduzindo-a até ao fim onde é necessário observar, por outro lado, que o conduzir até o fim não pode outra coisa

<sup>11</sup> NT: Utiliza-se aqui *Parerga and Paralipomena* de Schopenhauer na edição em inglês de E.F.J. Payne, 1974.

<sup>12</sup> NA: “Para se ter a cada instante uma bússola segura que oriente na vida ao alcance da mão [...] nada é mais oportuno do que se habituar a considerar este mundo como um lugar de expiação, portanto, por assim dizer como uma colônia penal, *a penal colony...*” NT: Cf. *Parega*, 1974, p. 302.

<sup>13</sup> NT: O *malum culpae* (mal de culpa) e o *malum poenae* (mal de punição).

além de uma série de destruições, contudo, sempre no âmbito do próprio mundo (Kafka 2009: 209).

O primeiro tema schopenhauriano que Kafka propõe é o da indestrutibilidade do mundo. Através da relação comum com o indestrutível, Schopenhauer estabelece a coincidência do Eu e o mundo “sendo dado que a indestrutibilidade de nossa essência coincide com a identidade do macrocosmo e do microcosmo.” (Schopenhauer 2000: 101)<sup>14</sup> Por conseguinte, o mundo tem uma dupla face: enquanto fenômeno ele é nossa representação, enquanto Vontade ele é nossa parte essencial mesma e em virtude desta dupla dimensão Schopenhauer pode concluir que “o mundo não está menos em nós do que nós estamos nele e que a fonte de toda realidade repousa em nosso íntimo” (2000: 101). Nesta acepção mais profunda, o “mundo” não é apenas a fantasmagoria de nossas representações; o núcleo duro da Vontade do qual ele depende lhe assegura, ao contrário, uma consistência irreduzível. É por isso que Schopenhauer pode escrever que com a morte do indivíduo, o desaparecimento da consciência e da faculdade representativa, o mundo, como acontece com o anoitecer, “desaparece”, mas “não cessa de existir um instante sequer” (2000: 88), assim como não cessa de existir o nosso núcleo indestrutível. Que Kafka foi atraído por este aspecto da filosofia de Schopenhauer, o mostra implicitamente a carta a Minze Eisner do fim de março de 1921. Através de uma livre variação de uma passagem dos *Suplementos* (M.V.R., Vol. II), Kafka evoca a antítese schopenhauriana entre o mundo como teatro da vontade de viver e o mundo como espetáculo estético, isto é, transformado em simples imagem ou representação e resgatado deste modo pela dor da Vontade:

Em algum lugar o filósofo Schopenhauer faz uma afirmação que sou apenas capaz de reproduzir de maneira bastante provisória e que aparece mais ou menos nestes termos: “Aqueles que acham a vida bela não têm aparentemente dificuldades em demonstrar isso, é suficiente que eles façam ver o mundo como se o víssemos de um terraço. Seja como for, belo ou nebuloso, o mundo será sempre belo, a vida sempre bela; a vida dos povos, das famílias, de cada indivíduo será sempre maravilhosa sendo ela leve ou pesada. Mas o que é que isso demonstra? Não outra coisa senão o fato que se o mundo fosse verdadeiramente uma câmara ótica ele seria infinitamente belo, mas infelizmente ele não o é, e esta bela vida em um mundo belo exige ser

<sup>14</sup> NT: Sobre o coincidir do microcosmo com o macrocosmo ver: “Cada um se encontra a si próprio como essa Vontade, na qual consiste a essência íntima do mundo, e cada um também se encontra a si mesmo como sujeito que conhece, cuja representação é o mundo inteiro, que só tem existência em relação à sua consciência como seu sustentáculo necessário. Cada um, portanto, é o mundo inteiro nessa dupla acepção, é o **microcosmo** que encontra as duas partes do mundo completa e plenamente em si mesmo. Aquilo que conhece como o próprio ser esgota, em verdade, a essência do mundo inteiro, do **macrocosmo**, pois o mundo, tanto quanto a pessoa mesma, é absolutamente Vontade e absolutamente representação, e nada mais” e “Em verdade, todo indivíduo que conhece é e encontra a si mesmo como a Vontade de vida em sua totalidade, como o em-si mesmo do mundo, portanto, como a condição complementar do mundo como representação, conseqüentemente como um **microcosmo** equivalente ao **macrocosmo**”. (Schopenhauer 2005: 228, 229 e 426, com grifos nossos).

vivida em todos os detalhes e isto então não é de modo algum belo: ao contrário, isto não é outra coisa senão o sofrimento.” É o que aproximadamente declara Schopenhauer. (1983: 310)<sup>15</sup>

A afirmação dos *Cadernos* de que é impossível destruir o mundo e sua dura consistência não é, como supôs Reed, uma polêmica contra a redução do mundo a uma fantasmagoria da representação, a um simples fenômeno ou a uma imagem, pois não é este aspecto da filosofia de Schopenhauer que chama a atenção de Kafka, mas a co-pertença do eu e do mundo na raiz do “indestrutível”. “O mundo é nossa desorientação” é, segundo Reed, como uma deformação do filosofema “o mundo é nossa representação”, mas o sentido do contexto não é ambíguo e nega justamente que o mundo como representação seja vão. *Verirrun* é um termo que aparece em Schopenhauer em diferentes acepções, mas na parte dos *Parerga* que Kafka provavelmente utilizou, ele indica uma circunstância análoga àquela do pecado original pelo qual a Vontade se caracteriza e se especifica e pelo qual a unicidade do fundamento se manifesta como uma variedade das aparências.<sup>16</sup> “Brahma”, podemos ler, “criou o mundo através de uma espécie de pecado original ou de desorientação (*Verirrun*), mas ele próprio permanece no mundo para expiar já que não se encontra liberado [...] No budismo, o mundo nasce na sequência de uma perturbação inexplicável que sucede a um longo período de repouso, etc.” (Schopenhauer 1974: 300)<sup>17</sup> A *Verirrun* indica ao mesmo tempo a relação de alteridade e de diferença, mas também a co-pertença do indivíduo ao único fundamento de todas as coisas; é justamente com esta acepção que o termo aparece no início de *O Castelo* quando o protagonista se pergunta em qual aldeia ele se “perdeu” (*verirrt*) para anunciar a paradoxal situação de exclusão-inclusão do protagonista.

O ponto da filosofia schopenhauriana que parece especialmente interessar a Kafka não é a separação da coisa em si e do mundo da variedade fenomenal, mas a participação da “aparência”, do “mal” e da “transitoriedade” (em direção aos quais se volta a vontade destruidora) na indestrutível coisa em si. Esta reciprocidade se

<sup>15</sup> NA: Schopenhauer havia utilizado a metáfora do mundo como câmara ótica em uma passagem polêmica contra os filósofos otimistas aos quais Kafka muito provavelmente esteja se referindo: “[...] um otimismo me ordena abrir os olhos, mergulhar meus olhares no mundo, ver o quanto ele é belo, na luz do sol, com suas montanhas, seus vales, seus rios, suas plantas, seus animais, etc. — Mas é o mundo um panorama? Sem dúvida, estas coisas são dignas de serem vistas, mas ser uma delas, isto é outra questão” (*Le Monde II*, cap. 46, p. 1344). A imagem da câmara ótica foi utilizada por Karl Phillip Moritz para indicar a transformação do mundo em uma bela aparência (*Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, hrsg. von W. Martens, Stuttgart, Reclam, 1972: 289-290); é daí que a informação provavelmente chegou a Schopenhauer.

<sup>16</sup> NT: *Verirrun* é um substantivo ligado ao verbo *verirren*. Comporta as acepções de: [se] extraviar, perder, desencaminhar, transviar, desviar, desnortear, desvairar, desatinar, enganar; ou mesmo, desassossego, desorientação, confusão, desordem. Optamos por traduzir o termo *Verirrun* por “desorientação”. Se a expressão “O mundo como nossa desorientação” não estiver negando o mundo como representação [ou, diminuindo sobremaneira sua importância e lugar no indestrutível], mas sim afirmando certamente sua co-pertença, mesmo desorientada, para com o mundo propriamente do indestrutível, então parece-nos que a tradução de *Verirrun* como “desorientação” pode ser empregada. A menção ao pecado original parece corroborar o termo “desorientação”, dando-lhe um sentido que parece apontar para uma espécie de perdição.

<sup>17</sup> NA: Algumas páginas antes do *Parerga II*, pode-se ler que a existência humana é “uma sorte de desorientação” (*eine Art Verirrun*), cf. Schopenhauer 1974: 287.

reflete também na dimensão cognitiva. Kafka, no terceiro caderno, formula um tema, análogo àquele do contornar prospectivo do castelo, da sucessão das aparências na ausência de uma via de acesso direto, com uma recensão sobre os quatro mitos de Prometeu. A multiplicidade das interpretações não é antitética em relação à unicidade do fundamento, mas ela é, ao contrário, a manifestação de seu caráter inexplicável no reino da variedade e da desorientação. O mito termina no inexplicável justamente porque ele provém de um “fundamento de verdade” que é, por sua vez, inexplicável (Kafka 1993: 69).

O Prometeu de Kafka relembra o primeiro capítulo de *Temor e Tremor* de Kierkegaard, que é, junto com Schopenhauer, a principal fonte das meditações confiadas, sobretudo, ao quarto caderno. De fato, *Temor e Tremor* se inicia com o relato das quatro versões da história de Abraão repetida pelo homem que a escutou em sua infância, mas para quem ela continua a se manter incompreensível. Nenhuma das possíveis versões, classificadas segundo uma progressão que se conclui pela perda da fé e pelo silêncio (por analogia com a metamorfose descendente que ordena as quatro histórias do *Prometeu* de Kafka) explica a grandeza de Abraão pelo fato dela coincidir como paradoxo de uma “relação absoluta com o absoluto” com a singularidade incomunicável da experiência religiosa. Para Kierkegaard, esta última consiste justamente em uma condensação de “singularidade” e “absoluto” que escapa à mediação hegeliana, isto é, à submissão ou à dissolução do individual na universalidade da linguagem ou na universalidade da relação ética. Kierkegaard é resumido, mas igualmente contestado neste aforismo do *Caderno H*:

A não-comunicabilidade do paradoxo talvez exista, mas ela não se manifesta como tal dado que o próprio Abraão não o compreende. Ele, contudo, não tem necessidade de compreendê-lo nem de interpretá-lo para si próprio, mas ele pode, ao contrário, tentar interpretá-lo para os outros. Neste sentido, o universal não é unívoco: verdade que no caso de Ifigênia se manifesta no fato de que o oráculo não tenha jamais uma só significação (Kafka 1993: 103).

A primeira parte do aforismo repropõe o tema do Prometeu com uma relação entre a inexplicabilidade do fundamento e a multiplicidade das interpretações; a segunda parte estende o caráter da inexplicabilidade também a este “universal” que, segundo *Temor e Tremor*, define a manifestação do fundamento não sob sua forma religiosa, mas sob sua forma ética, característica do herói trágico. Kafka se refere aqui à análise que faz Kierkegaard do Agamenon de Eurípedes, que em *Ifigênia em Áulis* sacrifica o amor paterno à “universalidade” da ordem divina e se propõe assim como herói trágico por excelência; mas ele faz alusão também à *Ifigênia em Tauris* de Goethe — uma obra que lhe era muito cara — na qual a significação ambígua do oráculo é definida, mas não encerrada pela interpretação humana. A ligação com o fundamento inexplicável é válida tanto para o sacrifício de Abraão quanto para o sacrifício de Agamenon e a distinção estabelecida por Kierkegaard entre herói trágico e herói religioso, entre dois casos diferentes de singularidade em relação ao “universal” parece desaparecer para Kafka. Nos dois aforismos que se seguem imediatamente a este, o último fala de “equivoco do universal” e traz o universal

como “alma” (que já foi objeto nos aforismos sobre a morte e a dor), do universal como “oscilação entre universal e particular” (Kafka 1993: 103). Na “cena real” existe oscilação, ao passo que “a vida no universal” (o repouso entendido como “meta final”) aparece apenas em um segundo plano. Sobre a mediação suscitada pela obra de Kierkegaard se estende ainda a sombra schopenhaueriana do mundo como Vontade, com o entrelaçamento, que não se pode desenredar, entre a esfera da individuação e da transitoriedade e aquela da “indestrutível” coisa em si, que aspira continuamente afirmar-se no mundo fenomenal.

Esta mistura de referências filosóficas, característica do quarto caderno, é confirmada pelos aforismos subsequentes. O caráter transcendente do esforço de Abraão é drasticamente redimensionado, e isto de modo mais radical: mundo “eterno” e mundo “transitório” são os pólos de uma dialética da imanência, da qual Abraão é prisioneiro ao ponto de seus lamentos esconderem a aspiração de “saltar no mundo” (Kafka 1993: 104-105). Trata-se de uma expressão que deforma, em um sentido paródico, o “salto bem-aventurado na eternidade” do qual fala Kierkegaard a propósito do “temor e do tremor” que se apoderam dele quando considera sua própria existência, neste *Buch des Richters* que havia mobilizado Kafka por muito tempo<sup>18</sup>.

Igualmente o agonismo de Abraão (a “luta com Deus” por intermédio da qual *Temor e Tremor* transmite a grandeza e o caráter “heroico”-prometeico de Abraão) é reinterpretado por Kafka nos termos da filosofia de Schopenhauer. A figura da luta, que constitui um dos temas recorrentes do *Castelo* e que já parece no *Caderno G* ligado ao tema da sedução sexual<sup>19</sup>, remonta à ideia schopenhauriana da “dissensão” como marca da vontade de viver. A “contínua luta” da qual falam os *Acréscimos à doutrina da dor* e em virtude da qual o indivíduo “encontra por todos os lados os adversários, vive em um combate constante e morre com as armas em punho” (Schopenhauer 1974: 292) não é, em realidade, mais do que o espriar no mundo fenomenal da dissensão que agita a vontade. Para Schopenhauer, o fundamento não se encontra em um estado de repouso, ele se encontra, ao contrário, em uma disposição intimamente conflituosa; sua “fome” impulsiona a Vontade a cravar os dentes em si própria e a se despedaçar, e isto repercute, na forma de destruição e de luta, em todos os níveis de suas objetivações, do mundo mineral ao mundo animal, para terminar no sombrio fenômeno do canibalismo. Luta e impossibilidade de sair do mundo são para Kafka os indícios de uma invencível imanência expressa justamente pela figura de Abraão. O agonismo de Abraão, sua aspiração em destruir o efêmero trazem a marca de uma sedução mundana, revelam seu parentesco com a natureza da Vontade e com os instrumentos dos quais ela se serve para produzir-destruir suas individuações. Pensamos que é aí que se encontra o sentido da afirmação de Kafka de que “uma destruição do mundo não destrutiva” é característica de Abraão (1993: 105). O

<sup>18</sup> NA: Cf. Kierkegaard, S. *Buch des Richters, Seine Tagebücher 1833-1835*, 1905: 64. Trata-se de uma compilação livremente realizada com os extratos de Kierkegaard que Kafka conhecia desde 1913. Sobre o “salto” de Abraão ver também a carta de Kafka a R. Klopstock datada de junho de 1918 (*Briefe*, 1983: 333).

<sup>19</sup> NA: “Um dos meios mais eficazes de sedução do elemento diabólico é o convite à luta. É como a luta com as mulheres que se termina na cama” (1993: 34-35). A luta e o instinto sexual são, na filosofia de Schopenhauer, os dois modos por excelência através dos quais se manifesta a vontade de viver.

“eterno” do Abraão de Kafka está de tal modo incluído no mundo como Vontade que é justamente a uma carência da vontade, à “fragilidade de sua voz” quando ela grita suas ordens, que ele atribui a responsabilidade da passagem malograda do efêmero ao eterno.

Os *Oktaoheft* [cadernos in-octavo] começam com o esboço de uma carta na qual Kafka manifesta seu entusiasmo por uma pequena antologia de Schopenhauer que o editor Paul Wiegler lhe havia enviado<sup>20</sup>. Embora a curiosidade dos intérpretes de Kafka a propósito desta pequena obra se encontre limitada a registrar a anedota, a natureza e o sumário deste pequeno livro de Wiegler parecem dignos de alguma atenção. Ele pertence a um gênero caro a Kafka: trata-se, com efeito, de uma biografia construída através de uma seleção de cartas, de registros de conversas e de outros testemunhos da vida do filósofo. A parte mais importante da antologia de Wiegler (1916: 77-119) é ocupada pela seleção de cartas trocadas entre Goethe e Schopenhauer, no decorrer de 1814 a 1818, a propósito da teoria das cores e das divergências que o manuscrito *Sobre a visão e as cores* — que o jovem Schopenhauer havia feito chegar às mãos de Goethe na esperança de obter a aprovação deste último — tinha, ao contrário, trazido à luz. Se a pequena obra editada por Wiegler foi realmente o ponto de partida de uma renovada leitura de Schopenhauer por parte de Kafka<sup>21</sup>, será legítimo supor que este debate com Goethe não escapou à atenção do escritor. Além disso, a outra biografia do filósofo que Kafka conhecia, *Schopenhauers Leben*, de Wilhelm Gwinner, dava bastante atenção a este tema, valorizando este debate (Born 1990: 101). No entanto, o fato de que a troca de cartas seja incitada por uma série de temas dotados, por assim dizer, de uma afinidade natural com o universo simbólico de Kafka, parece mais importante. Deste modo, por exemplo, o primado da literatura e a ideia de uma vida completamente absorvida por esta induzia Schopenhauer a escrever, na carta datada de 3 de setembro de 1815:

Fui informado por Vós mesmo que a atividade literária sempre vos pareceu secundária e que a vida real era ao Vosso olhar a empresa principal. Para mim, é totalmente o oposto: o que penso e o que escrevo conta muito para mim e é muito importante segundo vejo; ao contrário, aquilo que pessoalmente experimento e que me acontece é para mim uma coisa secundária e mesmo objeto de minha ironia. Eis por que me é penoso e inquietante saber que um dos meus manuscritos não se encontra mais em meu poder após oito semanas sem mesmo estar plenamente assegurado de que chegou ao destino ao qual enviei, ainda que isto seja bastante provável e que ignoro mesmo que ele foi lido, bem acolhido, em suma, como ele se comporta (1996: 20).

Com estas palavras, que podemos inscrever de forma legítima no mundo dos temas kafkianos, Schopenhauer introduzia a nota dominante desta extraordinária correspondência: aos poucos o silêncio de Goethe causa, de início, incerteza e apreensão, depois cresce e se torna ameaçador, até o momento em que toda

<sup>20</sup> NA: A. Schopenhauer, *Briefe, Aufzeichnungen, Gespräche*. S. d. (1916).

<sup>21</sup> NA: A partir do testemunho de Max Brod, tem-se o hábito de colocar o ano de 1903 como a data na qual se dá o encontro de Kafka com a obra de Schopenhauer.

correspondência toma o caminho de uma inútil luta para obter um sinal unívoco de aceitação ou recusa do gênio de Weimar. Vencido por um ambiente não diferente daquele no qual se move o protagonista do *Castelo*, e que domina suas relações com os funcionários, ocupados em um extenuante jogo de reticências e de adiamentos a iludir a vontade de interpretação do agrimensor, Schopenhauer devia finalmente reconhecer o insucesso de seus esforços na carta de 7 de fevereiro de 1816:

Não posso esconder de ter estado bastante pesaroso, de nem mesmo ter obtido de Vós um sério interesse, uma reação, uma réplica. Eu tinha esperado com mais confiança do que teria podido me permitir, que minha primeira súplica seria favoravelmente acolhida: estava seguro de encontrar a mais viva participação. Estas ardentes esperanças foram pouco a pouco se apagando: mas depois de todo este tempo e depois de tantas cartas nem mesmo conhecer vossa opinião, vosso julgamento, nada, absolutamente nada, a não ser elogios hesitantes e uma frágil recusa de aprovação sem que me tenham sido ditas as razões contrárias: tudo isto era mais do que eu podia reear e menos do que eu podia esperar. (1996: 32).

O tom intenso e dramático destas cartas corresponde, além do mais, ao tom das *Conversações com Goethe* de Eckermann, outro texto caro a Kafka, no qual a teoria das cores se faz presente entre os argumentos recorrentes da conversação. Aqui a polêmica contra a teoria newtoniana abandona o registro de um debate científico habitual e toma a direção de uma verdadeira guerra pela defesa de uma verdade religiosa<sup>22</sup>. A metáfora militar aparecendo também na carta de Schopenhauer de 11 de novembro de 1815. Ele terminava uma argumentação, visando apresentar sua própria teoria como o acabamento coerente do edifício científico começado por Goethe, com a imagem de uma velha fortaleza (a teoria newtoniana) que se podia apenas agora destruir e de maneira definitiva:

Vós investistes e atacastes por todos os lados e vivamente esta velha fortaleza (*Burg*); os especialistas veem que ela vacila e sabem que ela deve desmoronar-se; mas, os inválidos que nela se refugiaram não querem capitular, eles coaxam mesmo aos quatro ventos um estúpido *Te Deum*. É precisamente quando, a partir de Vossos redutos e Vossas trincheiras na profundidade, eu pude colocar uma mina que deveria fazer explodir todo o edifício em um só golpe. (1996: 28).

Schopenhauer não estava inventando uma nova imagem, mas se limitando a citar (até nos detalhes dos “inválidos” que ocupam a velha fortaleza) a introdução à parte didática da *Teoria das cores*. Nesta obra, na qual elabora uma imagem longa e complexa, Goethe havia comparado a ótica de Newton a uma “antiga fortaleza” projetada com muita precipitação, depois reparada e aumentada progressivamente e dependendo das circunstâncias. O núcleo primitivo do edifício é acompanhado de

<sup>22</sup> NA: Sobre este aspecto concernente à teoria das cores e das numerosas considerações contidas nas conversações com Goethe, cf. Schöne, A., *Goethes Farbentheologie*, Munich: Beck, 1987.

“partes e adjunções heterogêneas” religadas, como no caso do castelo de Lothario, por galerias, salas e passagens bizarras. Mesmo sendo inquietante, a desordem arquitetônica da residência de Lothario é feita para assegurar bem-estar e conforto: é totalmente diferente o caso do castelo da *Teoria das cores*, no qual confusão e desordem estão abertamente conjugadas com a característica de ruína. A reputação usurpada da inexpugnabilidade desta ruína “que ameaça desmoronar-se” faz com que do exterior ninguém se aperceba que ela é inabitável:

Ninguém se apercebe de que a velha construção se tornou inabitável. Fala-se sempre de sua extraordinária durabilidade, de seu planejamento bastante válido. Vai-se a ela em peregrinação, mostram-se suas fáceis linhas mestras em todas as escolas e a recomenda à admiração de uma receptiva juventude, enquanto que, na realidade, a construção já esta vazia, tão somente vigiada por alguns inválidos que acreditam muito seriamente estarem armados (1981: 8-9).

Do mesmo modo, Goethe havia observado nas conversações com Eckermann que a sobrevivência da autoridade da teoria newtoniana da luz na opinião dos eruditos não dependia de um valor de verdade que desafia o tempo, mas da hesitação em deixar uma casa à qual se está habituado. Evidentemente, apenas um percurso de suposições nos conduz até à imagem da *Teoria das cores*; e, no entanto, o aspecto familiar entre o castelo de Goethe e o castelo de Kafka é corroborado não apenas por sua semelhança figurativa, mas também pela notável afinidade do sentido das duas imagens. As duas indicam o inesgotável vigor desta casa vazia da lei, que continua a modelar e a dirigir os homens, seja qual for a sua inabitabilidade, velhice e cruel insensatez.

## REFERÊNCIAS

BINDER, Hartmut. *Kafka-Handbuch*. Sob a direção de H. Binder. Vol. II. Stuttgart: Kröner, 1979.

BORN, J. *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis*. Frankfurt: M., Fischer, 1990.

GOETHE, J. W. *La teoria dei colori*. A cura di R. Troncon. Milano: Il Saggiatore, 1981.

KAFKA, Franz. *Préparatifs de nocte à la campagne*. Traduit par Marthe Robert. Paris: Gallimard, 1957.

\_\_\_\_\_. *Franz Kafka - The Diaries (1910-1923)*. Edited by Max Brod. New York: Schocken Books, 1976.

\_\_\_\_\_. *Briefe (1902-1924)*. Sob a direção de Max Brod. Frankfurt: M., Fischer, 1983.

- \_\_\_\_\_. *Journals de Kafka*. Tradução: Marthe Robert. Éditions Bernard Grasset, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Nachgelassene Schriften und Fragmente*. Vol. I e II. Sob a direção de Malcolm Pasley. Frankfurt: M., Fischer, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Das Schloss*. Köln: Anaconda Verlag, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cahiers in-octavo (1916-1918)*. Traduit par Pierre Deshusses. Paris: Bibliothèque Rivages, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O Castelo*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.
- KIRKEGAARD, Soren. *Buch des Richters, Seine Tagebücher 1833-1835 im Auszug aus dem Dänischen von H. Gottscheld*, Jena u. Leipzig: Diederichs, 1905.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Briefe, Aufzeichnungen, Gespräche*. Eingeleitet und ausgewählt von Paul Wiegler, Relin-Vienne, Ullstein. S. d. (1916).
- \_\_\_\_\_. *Der handschriftliche Nachlaß*, Vol. II, hrsg. Von A. Hübscher. Frankfurt: M., 1967.
- \_\_\_\_\_. *Parerga and Paralipomena*. Vol. II. Translated from the german by E.F.J. Payne. London: Clarendon Press, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Correspondance complete: Edition critique intégrale*. Paris: Editions Alive, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Vol. II (Suppléments) Traduit par A. Burdeau (Nouvelle édition revue et corrigée par Richard Ross). Paris: PUF, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Metafísica do Amor/Metafísica da Morte*. Tradução: Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O Mundo como Vontade e como Representação*. Tradução: Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

---

ARTIGO RECEBIDO EM 10/08/2013 E APROVADO EM 20/09/2013