revista Estação Literária
Universidade Estadual de Londrina
ISSN 1983-1048
DESDE 2008

# A AUSÊNCIA DA ORIGEM EM *O CASTELO*, DE FRANZ KAFKA

Tomaz Amorim Fernandes Izabel (UNICAMP)[1]

***Resumo:*** *Analisamos, neste artigo, a ausência de uma origem como ponto de referência temporal no romance* O castelo, *de Franz Kafka. Tanto o personagem principal, quanto o espaço ao qual ele chega, parecem não ter uma história. Esta ausência contribui para uma constituição bastante específica da temporalidade no romance e o insere, no contexto da Modernidade, em uma estética de rompimento com a tradição. Tentaremos mostrar como a ausência da origem é parte importante da técnica kafkiana e como ela pode conter também aspectos emancipatórios.*
***Palavras-chave:*** *Franz Kafka; Modernidade; origem; tradição.*

Origem é o ponto inicial de uma história. A história entendida como uma linha construída no tempo tem um início, de onde ela surge e a partir do qual ela se define essencialmente, e um fim - que pode ser também o presente. Este presente, sob a coerção da infinitude temporal, para definir-se tem de narrar a si mesmo constantemente e isto ele o faz através da memória do passado e de seu ponto referencial último, a origem[2]. As histórias das coisas e das pessoas são construções causais que exigem uma coesão identitária entre seus elementos constituintes. Assim, uma história das narrativas de horror exige evidentemente que as narrativas elencadas sejam diferentes entre si, mas que sejam semelhantes no aspecto essencial da história: o horror. As histórias com princípio e fim são sempre contadas após o seu fim. Aquelas que ainda não terminaram, como a humana, têm o costume de acreditarem-se ponto último da história. Nisso evidencia-se tanto o medo da morte, quanto o narcisismo de acreditar-se estar no ponto mais elevado - denunciando uma visão progressista - da história. Quais as consequências da ausência do ponto

[1] Mestrando em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas. E-mail: tommy.amorim@gmail.com.

[2] "Homens, assim como poetas, se apressam e entram no 'meio', *in media res*¸ quando nascem. Eles também morrem em *mediis rebus*, e para fazer este período ter sentido, eles precisam de origens e fins fictícios de forma a dar sentido à vida e aos poemas. O Fim, eles imaginam que irá refletir suas preocupações intermediárias irredutíveis. Eles o temem, e aparentemente assim o foi desde sempre; o Fim é uma figura para sua própria morte". (Kermode 1967: 7, nossa tradução).

referencial original para as histórias e seu narrar? Como se constitui esta ausência? É possível narrar sem estar conectado ao ponto de origem?

Tentaremos mostrar como a obra de Kafka, em especial seu romance *O castelo*, reage e responde a algumas das perguntas acima e como ela afirma e nega o esquema temporal descrito. É comum que o enredo da história se origine com uma constatação estranha (como no célebre início de *A metamorfose*) que, ao invés de se desenvolver rumo a uma solução, gira diabolicamente até um fim arbitrário e inconclusivo. Muitas vezes, como é o caso de seus três romances *O desaparecido, O processo* e *O castelo*, o texto não é nem mesmo terminado. Os personagens, por sua vez, costumam ser apresentados prontos, sem que se conheça sua origem e, algumas vezes, nem mesmo seu próprio nome, como o protagonista do romance que analisaremos, K., de *O castelo*. Normalmente, estes personagens não conhecem um desenvolvimento e sua característica principal talvez seja uma teimosia quase infantil. A temporalidade da narrativa pode ser entendida, portanto, tanto do ponto de vista da estrutura do enredo, quanto da história dos personagens e instituições do enredo, como *in media res*. A história já começa no meio, saltando a origem que permanece oculta, de forma que o enredo permaneça compreensível apenas a partir do presente e dos acontecimentos futuros - muitas vezes apenas esperados -, mas não de uma relação causal com o passado.

Este *in media res* não é, no entanto, como o do épico grego que, ao correr da narrativa, desenvolve a história de cada menor elemento do presente cênico. Na antológica análise de Erich Auerbach (1998) do episódio da cicatriz de Ulisses na *Odisséia*, esta clareza quanto à origem de cada elemento é justaposta a uma obscuridade descritiva típica da tradição judaica que privilegiaria mais um ponto específico da doutrina, do que a descrição como um todo. Heinz Politzer traçou um paralelo a partir destas duas "origens" estilísticas da tradição literária ocidental em relação à literatura moderna:

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

Esta interessante pista serve para ajudar a livrar a obra de Kafka de um falso isolamento. Ela não basta, no entanto, para entender a especificidade de seu estilo.

Pois justamente a doutrina, que deveria surgir a partir do obscurecimento de elementos irrelevantes, em Kafka não existe mais de maneira clara. O ponto original, fonte e ao mesmo tempo rio, de onde flui a substância que compõe o texto kafkiano, parece ter secado. O escritor segue a pé rumo à fonte pelo leito seco onde encontra marcas e rastros dos cursos que este rio tomou, reencontra gêneros diversos da tradição literária, a parábola, a lenda, a piada, o aforismo, a novela, o romance, o sonho. Reencontra também fósseis da antiga fauna e flora, temas e imagens recorrentes em paisagens distintas como as sereias, Prometeu, Poseidon, Abraão e o sacrifício de Isaac, a torre de Babel, Dom Quixote e Sancho Pança, a Muralha da China, os índios americanos, os animais falantes, as metamorfoses. Kafka guarda estes vestígios como um arqueólogo, tanto com carinho, como com desprezo. Insuficientes como estão, servem no máximo para um jogo infantil: recontar, remontar as histórias. Como não se sabe com certeza os caminhos tomados pelo rio, improvisam-se diques e barragens imaginárias, constroem-se pontes para pescadores ilusórios e vive-se novamente sob a atmosfera úmida do rio. A sede, no entanto, permanece. As parábolas não contêm moral (*Diante da lei*), a lenda trata do mais cotidiano (*Poseidon*), o romance sem final não fornece sentido (*O castelo*), as sereias não cantam (*O silêncio das sereias*), Abraão não consegue nem mesmo deixar sua casa para o sacrifício! Kafka sabota alegremente a matriz original dos temas e gêneros caros às tradições da qual ele faz parte. Sua reação à falta de uma origem tradicional forte[3], com um chão firme, não é negar a literatura ou a religião, e nem mesmo buscar perigosa e romanticamente sua reconstrução (como no caso do Sionismo, que lhe esteve bastante próximo), mas reconhecer este vazio original e se apropriar dele com uma característica comum a alguns de seus personagens mais especiais: a leveza. A desobrigação com uma tradição, apesar de um apego metafísico ao mundo e sua história, é o que faz com que não se possa falar de uma tristeza ou de uma alegria, de um horror ou de um júbilo na obra de Kafka. Nem mesmo de um estranhamento como o que "deveria ter permanecido escondido e que veio à tona" (Freud 1919: 315, nossa tradução). Estando anulada a vigência da tradição como referência, os critérios tradicionais, inclusive os da moral do dever ser, se abalam e não podem ser utilizados como antes. O que caracteriza esta obra é, na verdade, em quase oposição à grande literatura produzida em sua época, um tom monótono, cinzento, às vezes prateado, e um tipo de flutuar sobre o solo como expresso neste aforismo:

> Ele é um cidadão da Terra, livre e seguro, pois está colocado em uma corrente que é longa o bastante para que todos os espaços terrenos lhe estejam disponíveis e apenas grande o bastante para que nada o possa arrancar por sobre as fronteiras da Terra. Ao mesmo tempo, no entanto,

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

> ele é também um cidadão dos céus, livre e seguro, pois ele também está colocado em uma corrente dos céus calculada de maneira semelhante. Se então ele quer ficar apenas sobre a Terra, prende-o a coleira dos céus; se ele quer apenas o céu, a coleira da terra o prende. E mesmo assim ele tem todas as possibilidades e sente isto; sim, ele se recusa a atribuir tudo isto a uma falha na primeira amarra (Kafka 1994: 239, nossa tradução).

Walter Benjamin (1991a) uma vez entendeu a Modernidade, a pobreza de experiência comunicável, como uma *tabula rasa* a partir da qual os novos bárbaros, em uma barbárie positiva, poderiam desenhar um mundo novo. Esta tarefa fundamental e ao mesmo tempo infantil, porque nova, lembra uma conhecida frase de Kafka: "também meios insuficientes, até mesmo infantis, podem servir para a salvação" (Kafka 2004b: 351, nossa tradução).

Mas antes de buscar precipitadamente solucionar esta nova forma de barbárie - solução que de maneira nenhuma é prescrita pela obra de Kafka, é, no máximo, encenada, e ainda assim, com uma camada desencorajante de ironia - cabe compreender melhor o que talvez a obra de Kafka tenha expressado com mais precisão, a saber, a ausência desta origem e suas consequências (o efeito da ausência ou, em outras palavras, a presença desta ausência), tanto para a construção do enredo, como para a constituição mesma de seus personagens.

*O castelo* conta a história de K., um viajante que, ao ser surpreendido dormindo na hospedaria de uma aldeia que lhe era desconhecida, sem ter permissão para tanto, afirma ter sido convocado para tornar-se agrimensor naquelas terras. Embora em alguns momentos do texto fique claro que K. é mais um viajante tentando se agarrar às oportunidades surgidas do que realmente o antigo agrimensor convocado, é encenada no romance - que narra do ponto de vista do protagonista, embora seja escrito em terceira pessoa - a disputa sobre a verdade desta pretensão. Desde o princípio, portanto, o leitor lida com uma identidade subjuntiva, ou seja, dependente, sempre às vias de se concretizar, sem, no entanto, nunca fazê-lo.

K., a encarnação última dos protagonistas de Kafka, que perderam uma parte do nome a cada romance, não tem uma história clara. A única informação oferecida por ele através do discurso direito já é contraditória. Ele afirma, no que parece ser mais uma figura de linguagem do que descrição verdadeira (Müller 2008: 521): "Quando alguém como eu viaja para tão longe de esposa e filho, então se quer também trazer algo de volta para casa. " (Kafka 2004a: 14, nossa tradução). Não obstante, o que ele faz logo em seguida é conseguir uma companheira, Frieda, com quem pretende se casar e se estabelecer na aldeia. As outras informações são também pouco confiáveis. Em um trecho em que K. tenta convencer o jovem Hans a ajudá-lo a visitar sua mãe, é dito ao leitor em um suspeito subjuntivo, que "ele, K., teria alguns conhecimentos médicos e, o que seria ainda mais valioso, experiência no tratamento de doentes. (...) Em sua terra teriam sempre o chamado de raiz amarga, devido a sua capacidade de curandeiro" (Kafka 2004a: 178, nossa tradução). Dada a distância entre medicina e agrimensura, e a suspeita já sobre esta segunda profissão,

não é tão crível que K. seja mesmo o "raiz amarga". Além destas, há ainda mais duas referências ao passado de K., que por serem narradas do ponto de vista do narrador, sem conjuntivos, parecem mais confiáveis.

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

A segunda é uma das descrições mais importantes do romance, única pista da misteriosa obstinação de K. em alcançar o castelo:

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

Este é talvez o único momento do romance em que uma verdade sobre a subjetividade de K. surge. Toda a ambiguidade, as mentiras e as justificações dão

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

Esta clareza opaca na descrição de K., tão comum na técnica kafkiana, gera um tipo de personagem raro na literatura. Ao mesmo tempo em que o leitor está próximo das impressões de K., ele também o desconhece tanto quanto os outros personagens da aldeia. A ideia clássica de protagonista, portanto, não vale inteiramente para o personagem, pois não existem as informações mínimas para que o leitor possa julgá-lo ou identificar-se com ele. É criado um distanciamento que, ao mesmo tempo em que coloca o leitor, como estrangeiro, ao lado de K., também o faz desconfiar dele e o coloca ao lado dos habitantes da aldeia. Depois da figura do *narrador volúvel* machadiano de Roberto Schwarz, talvez pudéssemos falar de um *personagem volúvel* em Kafka. K. aparece ao olhos do leitor ao mesmo tempo como protagonista, antagonista e coadjuvante (em oposição à burocracia do castelo como personagem principal). Daí a dificuldade de caracterizá-lo: "K. estaria aparentado com o herói de um "romance social ", de um "romance de folhetim", de uma " gesta medieval" e até da *Odisséia*" (Binder 1979: 451). Rüdiger Campe (2004), em artigo em que aplica o conceito de *Instituitionroman* a *O castelo*, explicita o aspecto que Günther Anders (1993: 59) chamou de "homem-profissão" nos personagens de Kafka:

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

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

surja como parâmetro de comparação, como seu inverso, também sofre da mesma condição.

Embora o romance tenha um ritmo narrativo e dialógico vertiginoso - nas centenas de páginas que constituem o romance inacabado são narrados não mais do que alguns dias - a descrição deixa de lado a história do espaço em que se desenrola a ação. Também cabe aqui a ideia de Politzer (1962) de *laconismo monolítico* na descrição do castelo e da aldeia. Sobre eles só é dito aquilo que interessa para seu caráter mais fundamental no romance: o fato de já existirem antes da chegada de K. Esta é condição que marcará a distinção tão profunda e quase ontológica entre K., os habitantes da aldeia e as autoridades do castelo, e é ela também a única referência temporal determinante e clara no romance: a ausência de K. na origem da aldeia, e a ausência da aldeia na origem de K. Toda a disputa surge, na verdade, de um "atraso" do personagem em relação ao *período pré-histórico* de fundação do castelo e da aldeia[4]. Todas as outras referências ao passado são confusas e, embora relevantes para alguns personagens, completamente desimportantes para a constituição do espaço no momento da chegada de K.. Não há mito de origem ou história de surgimento do condado de Westwest, a aldeia e o castelo aparentam estar ali desde sempre como modelo último de si mesmos, como fim estabelecido de sua própria história.

Esta robustez arcaica, no entanto, mostra-se ambivalente. Surgem constantemente na arquitetura e nos interiores da aldeia indícios de que ela, embora antiga, tem elementos da mais contemporânea modernidade para a época. K. se pergunta logo no início do romance, "Como? Há até um telefone nesta hospedaria? Estavam providos de boas instalações" (Kafka 2004a: 11, nossa tradução). Não é estranho que haja um telefone em uma hospedagem nos confins de um lugar em que ainda rege um Conde, no início do século XX? Este pequeno elemento técnico é apenas a encarnação material da moderníssima burocracia que rege a aldeia. Que castelo tem uma chancelaria aberta vinte e quatro horas por dia a qual todos os aldeões podem recorrer? O prefeito diz a K.: "É um princípio de trabalho da administração que não se levem absolutamente em conta as possibilidades de erro. Esse princípio é justificado pela excelente organização do todo" (Kafka 2000: 102). O funcionamento da instituição é tão preciso que sua descrição de infalibilidade está menos próxima da moderna sociedade esclarecida do que de uma entidade arcaica mítica. A instalação *desloucada*[5] por Kafka do sistema burocrático moderno em um castelo, símbolo-fortaleza de uma sociedade arcaica, parece ressaltar não apenas que embrionariamente ele já se encontrava lá, mas que o moderno mesmo não é apenas moderno como se pretende, mas tem ainda ligações profundas – no mais das vezes

[4] Há uma versão sintética deste conflito na narrativa curta *Gemeinschaft* (título póstumo, dado por Max Brod). Nela, Kafka encena a arbitrariedade do período de formação de uma comunidade e o processo de exclusão de um indivíduo que chega posteriormente. Percebe-se como este movimento de fundação passada e exclusão presente é fundamental na obra de Kafka e sua relação com a figura do judeu assimilado na Europa do começo do século XX.

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

inconscientes – com o passado arcaico, ou mítico como escreveu Walter Benjamin (1980). Willy Haas (1930) afirma que Max Brod lhe segredou o nome de um vilarejo, no qual Kafka se restabelecia de uma doença pulmonar, que pode ter influenciado fortemente a escrita de *O castelo*. Zurau, no Erzgebirge, um local em que "seria talvez possível haver restos formais puros de antigos soberanos feudais e de servidão camponesa (Haas 1930: 184). Kafka, ao contrário do que fez em seu primeiro romance, *O desaparecido*, em que se apresenta a própria modernidade triunfante, optou em seu último romance por se utilizar destes elementos arcaicos, encontrados em um vilarejo provinciano, para representar a vida na sociedade moderna burocratizada. Que tipo de intuição existe por trás desta apropriação?

No discurso oficial da instituição do Castelo, por outro lado, rege a aparência pétrea mais tradicional. A memória de personagens mais velhos como o prefeito ou a hospedeira indica não uma transformação social na vila, senão dá a impressão da perpetuidade das instituições e, em alguns casos mais estranhos e quase inverossimilhantes, dos personagens. Quando a hospedeira conta a K. sua relação passada com Klamm, semelhante à de Frieda, K. tem de lhe perguntar preocupado:

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

Os personagens comuns sentem a passagem do tempo, as autoridades do Castelo, quase dele indistinguíveis, não. Klamm permanece em sua autoridade e poder por mais de vinte anos sem qualquer transformação. Se por um lado o leitor costuma seguir a dúvida dos aldeões sobre a origem desconhecida de K., por outro, a origem da aldeia e do Castelo lhe são também desconhecidas. Sob qual reino ou império rege o Conde de Westwest? Qual a legitimidade dos poderes arcaicos e burocrático-modernos que regem a vida dos aldeões?

Estas perguntas não podem ser respondidas porque elas surgem de uma concepção temporal distinta daquela vigente no romance. A crítica mostrou reiteradamente[6] como na obra de Kafka o presente narrativo parece paralisado. Dorrit Cohn (1968) mostrou como Kafka, especialmente em suas histórias curtas, utiliza os tempos verbais disponíveis em alemão a fim de inserir a ideia de um presente perpétuo. Ela afirma: "Kafka é sugado para dramas interminados, que são essencialmente atemporais e inconclusivos. (...) As mutações são invariavelmente do passado para o presente e, (...) uma vez que a mudança para o presente foi feita, este novo tempo é mantido até o fim" (Cohn 1968: 144, nossa tradução). Esta impossibilidade de prosseguir, como as mensagens que não são entregues (*Uma*

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

*mensagem imperial*), a cavalgada à próxima aldeia que é impossível (*A próxima aldeia*), o próprio caminho até o castelo, esta infinitude do espaço que tem por preço a destruição da estrutura temporal, é fruto justamente da ausência de um ponto referencial originário. Sem saber de onde se vem é impossível avançar. Qualquer passo avante, *Fortschritt*, progresso, parece impossível por definição, já que não há referência de partida. O condado de Westwest é duas vezes oposto ao Oriente e, portanto, da *Orientierung*, da orientação. O nome da força responsável por esta desorientação, nome que surge raramente na obra de Kafka, talvez por ser justamente uma força negativa, de ausência, pode-se chamar esquecimento. Comentando *O processo*, Willy Haas resumiu bem, já na década de trinta, o efeito desta força na obra de Kafka:

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

Esta concepção é bastante realista e ajuda a dar sentido para muito do estranhamento do texto, mas é também pouco nítida por tentar tratar mais do fenômeno da ausência, do que de seus efeitos na tomada de decisão dos personagens ou na constituição das coisas. Talvez o mais interessante no texto kafkiano seja notar justamente como os personagens e cenários reagem à ação destas forças do ausente ou, em outras palavras, à presença destas ausências[7]. A reação a esta negatividade é o único momento verdadeiramente positivo, propositivo e atuante do texto, em oposição à paralisação reinante. Em relação ao esquecimento e à falta de conhecimento da história dos lugares e das pessoas, K. encarna o impulso de reação à esta ausência. Em conversa com a hospedeira ele afirma: "Mas existe também a vantagem de que o ignorante ousa mais. (...) Será que a senhora na verdade não teme que, para quem não sabe de nada, tudo parece possível?" (Kafka 2000: 90).

Como no aforismo antes citado, a obra de Kafka mantém-se flutuando entre a esterilidade de um presente sem conexão com o passado e o messianismo constituinte da cultura judaica (para o qual, nas palavras de Walter Benjamin, "no futuro cada segundo era o pequeno portal pelo qual o Messias poderia adentrar" (Benjamin 1991b: 704, nossa tradução). Talvez a tarefa benjaminiana da *tabula rasa*, a

[7] Falamos de ausências, no plural, porque Kafka é reconhecidamente o autor das negatividades: da teologia negativa, da falta de memória, da falta de sentido claro, etc.

qual nos referimos anteriormente, encontre nas forças infantis e insuficientes e na teimosia de K., que não conhece limites e que é chamado o tempo inteiro de infantil pelos aldeões, um candidato à altura. Pois o que não existe neste viajante, apesar das adversidades, é a nostalgia. A herança do passado encolhe-se até o ponto de tornar-se a "pequena moeda do atual" (Benjamin 1991a: 219). O que a ação sem conhecimento histórico de K. mostra é o processo de transformação desta moeda em amuleto, da necessidade em meio. Se prosseguir parece impossível, retornar o é definitivamente. O presente insuportável, porque desenraizado, tem, contraditoriamente, de tornar-se lar.

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

Com isso não se estabelece uma nova origem. K. não irá estabelecer-se em algum ponto, mas seguirá sempre adiante. Sua obstinação é reflexo da própria obstinação formal do texto kafkiano. Sem ser herdeiro de ninguém, renegando, revisitando e reafirmando a tradição, Kafka cria uma nova forma que é tão desenraizada, tão difícil de capturar, mas ao mesmo tempo tão clara na busca de um alvo, que se assemelha ao personagem K. Ele, estrangeiro, que não entende a "fala rápida" dos habitantes da aldeia, que interpreta mal as cartas e os conselhos, insiste mesmo assim em falar e em interpretar. É a ele, no fim do romance, que começam a vir os aldeões, reconhecendo nele, talvez, uma possibilidade de mudança. Com isso não se faz nem de K. herói, nem da literatura de Kafka revolucionária, do ponto de vista político. Nem nenhum dos dois, aliás, se propõe a isto. É na inovação formal, no entanto, na recusa a dar-se a compreender e na exigência constante da interpretação do leitor, que se encontra sua força emancipatória. O rompimento com a origem não é lamentado, mas tomado como a exigência de mover-se o tempo inteiro (Josef K. pelos corredores dos tribunais, Karl Roßmann pela cidade moderna, Gregor Samsa pelas paredes de seu quarto). Esta negação constante de qualquer normatividade ou prescrição original - gênero literário, religião, nacionalismo, no fim das contas, uma rebelião profana a qualquer forma de *pecado original* - é subversiva o bastante em um mundo em que a regra é se fixar, porque mostra também a arbitrariedade e falsidade de qualquer original. Esta dificuldade de se comunicar, este impulso de ir buscar algo misterioso em outro lugar longe foi sintetizado magistralmente por Kafka em uma parábola que poderia ser um prelúdio a *O castelo*:

> Eu ordenei que meu cavalo fosse tirado do estábulo. O servo não me entendeu. Eu fui por conta própria ao estábulo, selei meu cavalo e o montei. Ouvi na distância uma trombeta soar e perguntei a ele o que aquilo significava. Ele não sabia de nada e não tinha ouvido nada. No portão ele me parou e me perguntou: - Para onde o senhor cavalga? -

> Eu não sei – eu disse – apenas embora daqui, apenas embora daqui. Sempre adiante, embora daqui, só assim eu posso alcançar meu objetivo. - Você conhece então seu objetivo? – ele perguntou. - Sim – eu respondi – eu já disse: "Emboradaqui", este é meu objetivo. - Você não está levando nenhuma provisão de comida – ele disse. - Eu não preciso de nenhuma. – eu disse. – A viagem é tão longa que eu devo morrer de fome se não receber nada no meio do caminho. Nenhuma provisão pode me salvar. Por sorte, é mesmo uma viagem verdadeiramente imensa (Kafka 2004b: 384, nossa tradução).

## THE ABSENCE OF THE ORIGIN IN *THE CASTLE*, BY FRANZ KAFKA

**Abstract**: On this paper we analyze the absence of the origin as a temporal reference point on Franz Kafka's novel *The castle*. Both the main character and the space where he arrives seem to have no history. This absence contributes for a very specific constitution of the temporality of the novel and inserts it in an aesthetic of rupture with the tradition, within the context of the Modernity. We will attempt to point out how the absence of the origin is an important part of the technique of the author and how it may also contain liberating aspects.
**Keywords**: Franz Kafka; Modernity; origin; tradition.

## REFERÊNCIAS

ANDERS, Günther. *Kafka*: Pró e contra. São Paulo: Perspectiva, 1993.

AUERBACH, Erich. *Mímesis*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BENJAMIN, Walter. Erfahrung und Armut. In: *Gesammelte Schriften II-1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1991, p. 213-219.

_____. Franz Kafka, Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: *Gesammelte Schriften II*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1980.

_____. Über den Begriff der Geschichte. In: *Gesammelte Schriften I-2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1991, p. 691-704.

BINDER, Hartmut. *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2*: Das Werk und seine Wirkung. Stuttgart: Kröner, 1979.

CAMPE, Rüdiger. Kafkas Institutionenroman. Der Process, Das Schloss. In: Campe, M. Niehaus (Org.). *Gesetz. Ironie*. Heidelberg: Synchron Verlag, 2004, p. 197-208.

COHN, Dorrit. Kafka's Eternal Present: Narrative Tense in "Ein Landarzt" and Other First-Person Stories. In: *PMLA*, vol. 83, n. 1 (Mar., 1968), p. 144.

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

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

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

_____. *Das Schloß*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004.

_____. Das Schweigen der Sirenen. In: *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004, p. 351.

_____. Der Aufbruch. In: *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004, p. 384.

_____. *O castelo*. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KERMODE, Frank. *The sense of an ending*. New York: Oxford University Press, 1967.

MÜLLER, Michael. Das Schloß. In: *Kafka Handbuch*. Org. Bettina von Jagow e Oliver Jahraus. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

POLITZER, Heinz. *Franz Kafka, parable and paradox*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1962.

---

**ARTIGO RECEBIDO EM 28/06/2012 E APROVADO EM 07/10/2012.**