

O FAUSTO KAFKIANO: ANÁLISE DO ROMANCE “O CASTELO”

THE KAFKIAN FAUST: ANALYSIS OF THE NOVEL “THE CASTLE”

Daniel Cavalcanti Atroch¹

Centro Universitário do Norte

Resumo: Em posfácio à sua tradução d’ O Castelo, Modesto Carone afirma que o romance é chamado de “Fausto kafkiano” ao menos duas vezes pela crítica, sem, no entanto, aprofundar a questão. Para avaliarmos o alcance de tal afirmativa, buscamos caracterizar o que vem a ser a categoria filosófica do “Homem Fáustico”. Segundo João Barrento, o mito do Fausto possui dois constituintes essenciais: o desejo de poder, sobretudo na forma do conhecimento, e o princípio do prazer, dado que se trata de uma figura mítica contestadora que desponta no contexto da tradição ocidental judaico-cristã, mas que prenuncia a ascensão burguesa. A partir dessa definição, dos contributos de outros críticos e pensadores, e de uma aproximação com o Fausto de Goethe, versão paradigmática do grande mito germânico, e pautados em princípios hermenêuticos de Leo Spitzer e da Hermenêutica Intercultural, pretendemos caracterizar o que há de Fáustico em K., o obstinado agrimensor que transgride os interditos da aldeia do Conde de Westwest em busca de Klamm, o poderoso senhor do castelo.

Palavras-chave: Franz Kafka; O castelo; mito de Fausto.

Abstract: In the afterword to his translation of The Castle, Modesto Carone claims that the novel is called “kafkian Faust” at least twice by the critic without, however, delving into the issue. In order to assess the scope of this statement, we seek to characterize what comes to be the philosophical category of the “Faustic Man”. According to João Barrento, the Faust myth has two essential constituents: the desire for power, especially in the form of knowledge, and the pleasure principle, given that is a questioning mythical figure that emerges in the context of the Western Judeo-Christian tradition, but that foreshadows the bourgeois ascension. From this definition, the contributions of other critics and thinkers, and an approach to Goethe's Faust, a paradigmatic version of the great Germanic myth, and guided by Leo Spitzer's hermeneutic principles and Intercultural Hermeneutics, we intend to characterize what is Faustic in K., the obstinate surveyor who transgresses the interdicts from the village of the Earl of Westwest in search of Klamm, the mighty lord of the castle.

Keywords: Franz Kafka; The castle; Faust myth.

Submetido em 16 de julho de 2020.

Aprovado em 20 de janeiro de 2021.

¹ Formado em Letras – língua e literatura portuguesa pela UFAM – Universidade Federal do Amazonas. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP – Universidade de São Paulo. Professor de nível superior na Uninorte – professor de ensino fundamental na SEDUC – Secretaria de Estado de Educação do Amazonas. Email: danielcatroch@hotmail.com

*Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar,
cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.
(Deleuze & Guattari – Mil Platôs, Vol. 1)*

Introdução

Muitos críticos definiram a situação tipicamente kafkiana, para além dos elementos fantásticos ou grotescos que perpassam a obra do autor tcheco, como a busca de um pretense injustiçado pelo manancial do “superpoder” do qual se encontra alienado. Outros tentaram subordinar a letra de Kafka à biografia do autor, cuja tumultuada relação com o pai teria obliterado o seu pleno desenvolvimento enquanto homem independente. Nas linhas seguintes, nossa pretensão é atrelar o romance *O castelo* ao filão da literatura “fáustica”, como sugere Modesto Carone (2009), ao chamar o livro de “Fausto do século XX”.

Ainda que de forma absolutamente transfigurada, *O castelo* possui analogia com o grande mito alemão, sobretudo da perspectiva do seu protagonista, K., que se alinha à categoria filosófica do “Homem fáustico” como tipificado por João Barrento (1984). Em linhas gerais, o arquétipo se pauta pelo anseio por conhecimento, pelo espírito contestador e pela observação do princípio do prazer. O “Fausto kafkiano” é um Fausto caricato, é verdade, às voltas com ajudantes mefistofélicos que, no afã de servi-lo com excessiva presteza, acabam por atrapalhá-lo. E que, diante de Bürgel, único funcionário disposto a abrir uma porta de acesso ao Castelo, motivo de sua busca implacável, encontra-se tão esgotado que desfalece.

O interesse do estudo se justifica pelo fato de Fausto ser um dos mitos estruturantes da moderna tradição ocidental, perpassando as obras de escritores, músicos, filósofos etc. Sua influência em *O castelo*, apenas indiciada por Modesto Carone, merecia atenção e aprofundamento. O artigo, de natureza bibliográfica, se pauta, metodologicamente, em princípios hermenêuticos defendidos por Leo Spitzer (1968), para quem a análise literária deve transitar entre as partes e o todo do texto, num processo que visa encontrar o denominador comum entre as unidades que, relacionadas, constituem a totalidade da obra. No romance kafkiano, o denominador comum que sustenta a unidade temática, é o mito de Fausto, que trespassa elementos e processos do livro. Também lançamos mão da Hermenêutica Intercultural, que concebe a possibilidade de se analisar obras literárias como fenômenos antropológicos-culturais,

onde as literaturas, ainda que produzidas em épocas e países distintos, podem harmonizar-se filosoficamente, excedendo o regional e chegando a conclusões humanas universais, na esteira do que faz Fani Schiffer Durães (1999) ao relacionar o *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, ao mito de Fausto.

Ao longo do estudo, além de Modesto Carone e João Barrento, determinantes para a proposta de análise e tipificação do “homem fáustico”, outros críticos e pensadores são mobilizados, como Louis Begley, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Gaston Bachelard, Michel Löwy e Giorgio Agamben (2015), que, em brilhante ensaio, consegue desligar o nome dos protagonistas dos grandes romances, designados pela letra “K”, do seu autor, e propõe uma leitura onomástica muito mais fecunda e oportuna ao nosso “empreendimento fáustico”. Buscamos também uma aproximação com a forma definitiva do mito alemão: o *Fausto* de Goethe.

Kafka é um dos autores mais emblemáticos do século XX. Sua obra influenciou escritores, filósofos, artistas etc. mundo afora. “A expressão exemplar da celebridade de Kafka é o adjetivo kafkiano, que encontrou acolhida em várias línguas e vários dicionários, inclusive o Aurélio” (CARONE, 2009, p. 100). Apesar do adjetivo ser utilizado genericamente para ilustrar situações bizarras da vida cotidiana,

[...] a rigor é kafkiana a situação de impotência do indivíduo moderno que se vê às voltas com um superpoder (Übermacht) que controla sua vida sem que ele ache uma saída para essa versão planetária da alienação [...] o que transforma todos os esforços que faz num padrão de iniciativas inúteis. (CARONE, 2009, p. 100)

A “onipresença” e irrefutabilidade desse “superpoder” se afigura à maioria como um atributo divino. Segundo Milan Kundera, “Em todos os lugares em que o poder é endeusado, ele produz automaticamente sua própria teologia; em todo lugar em que ele se comporta como Deus, desperta em relação a si sentimentos religiosos; o mundo pode ser descrito com um vocabulário teológico” (2009, p. 98). Dessa forma, inúmeras interpretações da obra do autor tcheco supõem que ele produziu uma espécie de nova Cabala, de interpretação mística dos textos sagrados do judaísmo, o que é, talvez, um exagero. Para Harold Bloom, Kafka “[...] não foi um escritor religioso, mas transmutou a literatura em religião” (2010, p. 595). O que é diferente. Seja como for, se há alguma “teologia” kafkiana, “seu objeto é a não-presença de Deus no mundo e a não-redenção

dos homens” (LÖWY, 2005, p. 132)². Essa “ausência” tornou premente a elaboração de um novo princípio ordenador, mais volátil e menos “moral” do que a vontade de Deus sancionada no mundo objetivo. Agora, na esteira de Kant, “a lei não depende mais de um Bem pré-existente que lhe daria uma matéria, ela é pura forma, da qual depende o bem como tal” (DELEUZE & GUATTARI, 2015, p. 8–82). O *pathos*³ kafkiano reside na ignorância dos seus “heróis” em relação a essa mudança no status ontológico da Lei, daí empreenderem uma busca incansável, e malfadada, no encalço do manancial do “superpoder”, seja na forma do Juiz que detém a causa de Josef K. n’*O Processo*, ou do todo poderoso senhor Klamm n’*O Castelo*. Ambos são inatingíveis, pois em um mundo carente de núcleo irradiador de verdade, o fulcro do Poder é apenas virtual, ele “[...] não se confunde com alguém mas é algo que se dissemina e concretiza por seus agentes” (LIMA, 2005, p. 335). Nos grandes romances de Kafka⁴, enquanto as figuras de relevo são extremamente fugidias, há uma profusão de subalternos que, inclusive, submetem o Poder à própria vontade, contribuindo, assim, para sua fragmentação *ad infinitum*.

Um dos elementos mais importantes para a compreensão da obra kafkiana é a relação do escritor com o autoritário Hermann Kafka, amplamente dissecada na “Carta ao pai”. Afirmções encontradas na “obra”, como “[...] para mim você era a medida de todas as coisas” (KAFKA, 1997a, p. 14), levaram muitos críticos a ver em sua ficção um mero desdobramento de seus complexos familiares. Aqueles que se valeram da psicanálise como instrumento analítico, como Marthe Robert, traçaram paralelos entre as figuras de poder que obsedam os heróis kafkianos e a *imago paterna* do autor:

² De acordo com Maurice Blanchot, “O Deus morto encontrou nessa obra uma espécie de revanche impressionante. Pois sua morte não o priva nem do seu poder nem da sua autoridade infinita, nem mesmo de sua infabilidade: morto, ele é ainda mais terrível, mais invulnerável, num combate onde não existe mais a possibilidade de vencê-lo.” (2011a, p. 15)

³ “Qualidade ou conjunto de circunstâncias que provoca piedade ou tristeza. Não obstante peculiar à tragédia, pode ocorrer na prosa [...]” (MOISÉS, 1995, p. 390–391)

⁴ Kafka não chegou a completar nenhum deles. No artigo “Franz Kafka: the poet of shame and guilt”, Saul Friedländer arrisca uma interpretação: “Kafka felt that his talent was “for portraying my dream-like inner life.” But dreams, however gripping they can be, are aesthetically unsatisfying, especially in their endings. Kafka himself did not find the ending of “The Metamorphosis,” his greatest story, satisfying, and it isn’t. Perhaps for the same reason, he was unable to complete his novels: dreams, especially nightmares, want for artistic endings.” (FRIEDLÄNDER, 2013; consultado em 26/12/2019) Em tradução livre: “Kafka sentia que o seu talento era “para retratar minha onírica vida interior.” Mas sonhos, por mais intrigantes que possam ser, são esteticamente insatisfatórios, especialmente em seus finais. O próprio Kafka não achou o final de “A Metamorfose”, sua melhor história, satisfatório, e não é. Talvez, pela mesma razão, ele não foi capaz de completar seus romances: sonhos, especialmente pesadelos, precisam de finais artísticos.”

K., o agrimensor, é seduzido por Frieda no exato momento em que fica sabendo que ela é amante de Klamm, um pai, sem dúvida alguma, visto com a ironia do adulto, mas através de uma ampliação fabulosa que trai suas origens infantis. Ele quer se casar, mas ao cabo de certo tempo, sentindo por ela uma espécie de afastamento, pergunta-se se não é o “reflexo” de Klamm que a tornava “tão loucamente bela”, e se qualquer outra amante de Klamm não o teria seduzido da mesma forma. (2007, p. 45–46)⁵

Em última análise, Marthe Robert sugere que a busca do agrimensor pelo senhor do castelo constitui-se num desafio infantil à figura do Pai naquilo que ele detém de mais valioso e inacessível à criança, o que reduziria a fabulação do *Castelo* a um desdobramento do “romance familiar” como descrito por Freud (2015, p. 420-424). Alguns trechos do diário de Kafka dão ensejo a esse tipo de interpretação⁶. Mas, traçar paralelos sumários entre o autor e seus personagens, mesmo os protagonistas dos grandes romances, designados sugestivamente pela letra K., não desvela os mistérios de sua ficção. Como observa Milan Kundera, “O kafkiano não se limita nem à esfera íntima nem à esfera pública. O público é o espelho do particular, o particular reflete o público” (2009, p. 106). Assim, nas figuras de mando que permeiam a obra do autor tcheco, ecoa o pai enquanto caso particular, mas importa, outrossim, o papel da função paterna na organização da sociedade, duplo da organização familiar.

Em texto fundamental, Giorgio Agamben (2015) demonstra que mesmo a letra K., atribuída aos heróis de *O processo* e *O castelo*, não diz respeito ao nome do autor, mas deriva de termos advindos do Direito Romano, estudado por Kafka à época da redação d’*O Processo*. São eles: *kaluminiator* e *kardo*. O “caluniador” é Josef K., que, apesar da convicção na própria inocência, dá andamento ao processo, caluniando a si

⁵ O “triângulo amoroso” constituído por K., Frieda e Klamm remete ao *triângulo mimético* descrito por René Girard (2009). De acordo com o pensador francês, o desejo é indissociável da mimese: o *sujeito desejante* (K.) busca o seu *objeto* (Frieda) nas inclinações de um *mediador* (Klamm), engendrando o *triângulo mimético*. Para Girard (2009), o que instiga o *sujeito desejante* a buscar o *objeto* são menos as características deste do que a valorização que ele recebe de um *mediador* admirável. Inicialmente, o *sujeito desejante* “apaixona-se” pelo *mediador/rival* para, então, deslocar essa admiração para o *objeto*, que “constitui-se apenas num meio de alcançar o mediador. É o ser desse mediador que o desejo almeja” (2009, p. 77), ainda que, no mais das vezes, o *sujeito desejante* negue a sua admiração pelo *mediador/rival*. Quando o *mediador* se encontra distante o suficiente do sujeito para que se possa gerar qualquer tipo de conflito (caso da admiração de Dom Quixote por Amadis de Gaula), Girard (2009) denomina a mediação de *externa*. Já quando o *sujeito desejante* e o *mediador* estão próximos, ocasião em que rivalizam, fala-se em *mediação interna*. Nos parece que, apesar de Klamm ser visto pelos aldeões como uma deidade, K., herói contestador e arrogante, rivaliza com o senhor do castelo nos termos da *mediação interna*.

⁶ Segundo Maurice Blanchot, “Kafka quis ser apenas um escritor, o que nos mostra o Diário íntimo, mas o Diário colabora para que vejamos em Kafka mais do que um escritor; ele prioriza aquele que viveu sobre aquele que escreveu; daí em diante é ele que buscamos em sua obra.” (2011a, p. 9)

mesmo⁷. *Kardo*, por sua vez, é um termo da agrimensura. Como explica o pensador italiano, a *gruma*, espécie de cruz utilizada pelo agrimensor, possui duas linhas perpendiculares, o *decumanus*, que corre de leste a oeste, e o *kardo*, que perfila norte e sul, direcionando-se ao eixo do céu (AGAMBEN, 2015). Assim, a travessia ascensional de K., o agrimensor, rumo ao senhor do castelo, é simbolizada pela ferramenta essencial à realização do seu trabalho.

É verdade que o próprio Kafka disse para o amigo e testamentário Max Brod, que um título adequado para a sua obra completa poderia ser “Tentativas de evasão da esfera paterna”, o que nos impele, naturalmente, a buscar chaves de leitura na biografia do autor, sobretudo em sua desastrosa relação com Hermann Kafka. No entanto, em passagem elucidativa da famosa “carta”, Kafka menciona que, apesar do “tom” de sua escrita emanar do caráter paterno, ela “[...] corria na direção definida por mim” (1997a, p. 52). Desse modo, a obra pertence muito mais ao campo da ação, constituindo-se numa resposta ativa do escritor aos seus “fantasmas”. Em outras palavras, sua obra não é o mero registro de um fracasso, mas um devir. Segundo Elias Canetti, “[...] Kafka jamais se vê a si mesmo como verme sem se odiar por isso” (2011, p. 129). E, mais importante, sem lutar contra isso, ainda que o seu campo de batalha seja a página em branco. Daí os heróis dos grandes romances serem arrogantes e obstinados, prontos a desafiar qualquer tipo de autoridade. Como aponta Michel Löwy, “Insubordinação, intransigência, recusa da autoridade do pai e de toda forma de autoridade” (2005, p. 67) constituem o estado de espírito no qual Kafka redigiu os seus principais escritos, sensivelmente influenciados pelo socialismo emergente em Praga.

Os heróis kafkianos são desajustados, mas, em seu entendimento, o erro se encontra no “mundo”, e, ainda que fracassem reiteradamente em sua busca de sentido e justificação, eles jamais retrocedem (ou se desvirtuam). Essa obstinação em continuar quando não há esperança foi definida pelo autor, em seus aforismos, como “indestrutibilidade”. Tal “virtude” leva os seus personagens a jamais arrefecerem diante dos inúmeros obstáculos, buscando atingir suas metas imbuídos de um frenesi que os impede de avaliar os resultados de suas investidas, e compreender as leis que regem o mundo objetivo. Incapazes de atuar fora do âmbito de sua aspiração individual, de sua

⁷ *O Processo* inicia-se com uma referência à calúnia: “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum.” (KAFKA, 1997b, p. 9)

inglória batalha contra forças indiferentes, eles pelejam até o esgotamento sem tirar qualquer lição dos próprios infortúnios. Talvez, dando razão à psicanálise, o *pathos* dos heróis kafkianos remeta a um traço de personalidade do próprio autor:

Uma peculiaridade imutável da índole de Kafka manifesta-se no fato de ele jamais tirar uma lição de seus erros. A multiplicação de malogros e mais malogros nunca tem por resultado qualquer êxito. As dificuldades permanecem sempre as mesmas, como se se tratasse de demonstrar a invencibilidade de sua natureza. Em inúmeros cálculos e reflexões, sistematicamente se omite aquilo que poderia levar a um fim favorável. A liberdade de fracassar, como uma espécie de lei suprema, fica sempre ressaltada. A ela cabe garantir em todas as encruzilhadas a possibilidade de escapar. Gostaríamos de qualificar isso de liberdade dos fracassos, que procuram sua salvação através de derrotas. Na proibição de vitórias revelam-se a genuína índole de Kafka, tanto como sua posição particular em face do poder. Todos os cálculos têm sua origem na impotência e novamente conduzem a ela. (CANETTI, 2011, p. 178–179)

Porém, se Kafka foi um fracassado convicto, a exemplo de sua vida amorosa, a resignação, como vimos, não faz parte do vocabulário de seus protagonistas. Em verdade, eles buscam a saída para os impasses que se lhes impõem com urgência e precipitação. Dito de outra forma: eles não têm paciência. Em seus aforismos, Kafka afirma que a impaciência é o pecado capital:

Existem dois pecados capitais, dos quais todos os outros derivam: impaciência e indolência. Por causa da impaciência os homens foram expulsos do paraíso, por causa da indolência eles não voltam. Mas talvez só exista um pecado capital: a impaciência. Por causa da impaciência eles foram expulsos, por causa dela eles não voltam. (2012, p. 10)

A questão da impaciência enquanto pecado fundamental remonta ao Livro do Gênesis. Temos que o homem foi feito a “imagem e semelhança de Deus”, que lhe concedeu Eva, segunda em relação a ele como ele próprio em relação a Deus. Então, Yahweh lhe delegou a função de nomear as criaturas do Paraíso, o que faz de Adão um demiurgo, afinal, no Velho Testamento, nomear e criar são gestos homólogos. Disso podemos concluir que Criador e criatura participavam da mesma Substância, até que a serpente ludibriasse Adão e sua consorte, convencendo-os de que, ao tomar do fruto da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, eles participariam do que já era o seu devir, o *nume*. Ou seja, a pressa em “tornar-se a si mesmo” levou Adão à Queda.

Enquanto “[...] homem não-conformista, ambicioso, que rompe barreiras e, através de seu anseio insaciável de saber, quer descobrir o universo e experimentar a si próprio” (DURÃES, 1999, p. 112–113), Adão pode ser considerado o primeiro Fausto.

Afinal, Fausto não é justamente o herói que lança mão do diabo para atuar à revelia da natureza, obtendo rapidamente as benesses que apenas o tempo pode conceder? O mesmo “anseio insaciável de saber”, a mesma ambição e impaciência permeiam os heróis dos romances de Kafka, em especial K., protagonista de *O castelo*.

Em posfácio à sua tradução d’*O Castelo*, Modesto Carone (2009) afirma que o romance é denominado ao menos duas vezes pela crítica de “Fausto kafkiano”, sem, no entanto, haver qualquer esclarecimento a esse respeito. Para avaliarmos o alcance de tal afirmativa, devemos, antes de mais nada, tipificar o que vem a ser a categoria filosófica do “Homem Fáustico”. Segundo João Barrento, o mito do Fausto possui dois constituintes essenciais:

— em primeiro lugar, o desejo de conhecimento e, a partir daí, a contestação do saber e do poder instituídos e dos limites que eles impõem (este filão tem permitido a articulação do mito de Fausto com o de Prometeu [...]); — depois, o princípio do prazer, o que não admira, dado que se trata duma figura mítica contestatária e subversiva que nasce, adentro da tradição ocidental judaico-cristã, no Renascimento e nos alvares do puritanismo e da ascese burguesa. (1984, p. 108–109)

A partir dessa definição é possível discernir o que há de Fáustico em K., o obstinado herói kafkiano que transgride os tabus da aldeia do Conde de Westwest em busca de Klamm, o todo poderoso senhor do castelo. Desde a sua chegada, o protagonista analisa minuciosamente as recusas que recebe de rudes camponeses e funcionários do castelo, visando obter conhecimento para agir mais eficazmente; e não deixa de lançar mão de sua influência frente às mulheres. Em um insight revelador do caráter do herói, o narrador observa: “[...] não era a proximidade de Klamm o invejável, mas que ele, K., só ele, nenhum outro, chegasse até Klamm com os seus desejos, os dele e os de mais ninguém, não para pousar perto dele, mas sim para passar por ele, ir em frente rumo ao castelo” (KAFKA, 2000, p. 169). Temos, aqui, características essenciais do “Homem Fáustico” como definidas por João Barrento (1984): o afã de superar limites por força do próprio desejo, traindo inclusive o individualismo característico do mito de Fausto, afinal, o agrimensor desejava realizar a sua façanha sozinho. K. é tão Fáustico que, apesar de proclamar ao longo do livro que reivindica apenas o seu direito — “Não quero favores do castelo, mas aquilo que é o meu direito” (KAFKA, 2000, p. 116) —, em verdade, ele deseja ultrapassar Klamm e tomar o castelo de assalto. A esse respeito, devemos questionar o seu autoproclamado ofício: agrimensor, aquele que

atribui as partes do solo e decide sobre os litígios de fronteira, condicionando o próprio exercício do direito (AGAMBEN, 2015):

[...] visto que era por excelência um *finitor* — aquele que estabelece, conhece e decide os confins —, o agrimensor era também chamado de *iuris auctor*, “criador de jurisdição”, e de *vir perfectissimus*. Não surpreende, portanto, que a primeira coletânea de textos sobre a agrimensura preceda quase um século o *Corpus iuris* de Justiniano.” (AGAMBEN, 2015, p. 51–52)

Munido de tais poderes, um agrimensor “subversivo” pode expandir ou redefinir limites para além das terras, influenciando o traçado político da aldeia, o que K., “o agressor” (KAFKA, 2000, p. 92), busca fazer ao contestar a subserviência dos aldeões em relação ao castelo: “A reverência diante da autoridade é inata em vocês, continuará a ser inculcada durante a vida toda das formas mais variadas e por todos os lados; até vocês ajudam nisso como podem” (KAFKA, 2000, p. 274). Como adiantamos na quinta página do persente artigo, a letra K. que nomeia o protagonista refere-se a *kardo*, linha do instrumento de agrimensura (*gruma*) que se dirige ao eixo do céu, simbolizando a tentativa de ascensão do herói rumo aos páramos da administração do castelo, o que constitui um “[...] assalto contra os limites que separam o castelo (o alto) da aldeia (o baixo)” (AGAMBEN, 2015, p. 57). Segundo Michael Löwy, a inacessibilidade do castelo está indicada na “[...] etimologia alemã do termo *Schloss*: fechadura” (2005, p. 163). Mas K. acredita-se capaz de transpor esse limiar, afinal,

Kardo não é somente um termo da agrimensura: significa também a dobradiça da porta. [...] A dobradiça, o ponto decisivo, é aquele em que a porta, que obstrui o acesso, é neutralizada. [...] K. é o “novo agrimensor”, que torna inoperosos os limites e os confins que separam (e ao mesmo tempo mantêm ligados) o alto e o baixo, o castelo e a aldeia, o templo e a casa, o divino e o humano. (AGAMBEN, 2015, p. 58)

Enquanto elemento disruptor que busca mudar o *status quo* da aldeia, K. se aproxima do mito prometeico, mais “socialmente engajado” que Fausto, o conquistador individualista. Mas antes de avançar nesse sentido, aproximaremos mais o romance kafkiano do mito de Fausto, sobretudo de sua versão mais bem-acabada: o *Fausto*, de Goethe, afinal, o autor tcheco “[...] considerava Goethe seu ancestral literário [...]” (BEGLEY, 2010, p. 73). Fausto, herói da ação que aspira inescrupulosamente ao saber, chegando mesmo a considerar a mudança dos primeiros versos da Bíblia em favor de

seu pragmatismo — “Escrito está: “Era no início o Verbo!” [...] / De outra interpretação careço; [...] Era no início a Ação!” (GOETHE, 2010, p. 131) —, é uma chave de leitura importante para os romances de Kafka, em especial, *O castelo*, cujo protagonista sai à cata dos seus objetivos com desejo irrefreável. No embate “utópico” entre o pequeno (K.) e o grande (Klamm), ecoa o Fausto goethiano, quando este anuncia: “É tempo de provar que, à altura de imortais, / Em nada o cede do homem o alto brio [...]” (GOETHE, 2010, p. 87), passagem na qual a dignidade humana é equiparada à “altura” dos deuses, epítome do caráter fáustico.

No primeiro capítulo d’ *O castelo*, enquanto contempla a fortificação, K. é surpreendido pelo professor, que o questiona sobre o aspecto do castelo, emendando:

— Nenhum forasteiro gosta. [...] Para não falar nada inoportuno, K. desviou a conversa e perguntou: — O senhor decerto conhece o conde. — Não — disse o professor e fez menção de ir embora. Mas K. não cedeu e perguntou mais uma vez: — Como o senhor não conhece o conde? — Como iria conhecê-lo — disse o professor em voz baixa e acrescentou alto em francês: — Leve em consideração a presença de crianças inocentes. (KAFKA, 2000, p. 20)

Aqui, o professor repreende o espírito questionador peculiar ao “homem fáustico”. Significativamente, a escola fica atrás da igreja, sugerindo que a admoestação do professor se volta contra o pecado da *curiositas*, do olhar perscrutador voltado aos elementos da Criação, cujos mistérios cabem somente a Deus. Nesse sentido, Fausto, espírito questionador por excelência, é normalmente caracterizado como filósofo ou cientista.

Uma reminiscência da infância, que também envolve um desafio nas imediações da igreja e a autoridade do professor, reafirma o temperamento fáustico de K.:

A imagem do lar emergia continuamente e as lembranças dele o preenchiavam. Também lá erguia-se na praça principal uma igreja, cercada em parte por um velho cemitério, e este por um muro muito 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 liso. Uma tarde — a praça quieta e vazia estava inundada de luz; [...] — 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 [...]. (KAFKA, 2000, p. 49–51)

Aqui, reponta novamente o desejo de transpor limites, de realizar façanhas arriscadas e levadas a termo por poucos que caracteriza o herói. É significativo que esta lembrança remonte à infância, e envolva o desafio à autoridade (o professor), pois o embate travado por K. contra o castelo é definido mais de uma vez pela dona do albergue como um ato infantil. Ela chega a afirmar: “não posso suportá-lo, mas também não posso abandoná-lo; à vista de uma criança pequena, que ainda não sabe andar direito e se precipita em frente; é impossível se dominar, tonar-se necessário intervir” (KAFKA, 2000, p. 364–365). Esse traço infantil remete à imaturidade do “Homem Fáustico” que, em sua avidez por conquistas, acaba negligenciando a experiência em favor dos resultados, adquiridos mediante o contrato com Mefisto, o diabo em pessoa.

No romance kafkiano, Mefisto desponta quase inadvertidamente nas figuras de Artur e Jeremias⁸. Visto que o diabo é “[...] sabidamente uma das formas arquetípicas da divisão do ser” (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 14), Artur e Jeremias, na percepção de K., “[...] são um único homem” (KAFKA, 2000, p. 35). Atentem para a caracterização dos personagens:

Da direção do castelo vinham dois jovens de estatura média, ambos muito esbeltos, as roupas justas, os rostos também muito semelhantes, a pele morena escura, mas nela se destacava o cavanhaque com sua especial cor negra. Andavam com espantosa rapidez para as condições e moviam em compasso as pernas delgadas. (KAFKA, 2000, p. 27)

A semelhança dos rostos confirma a natureza dupla dos ajudantes, que, além do mais, ostentam cavanhaques peculiares às representações de Mefisto. Observem que eles se deslocam de forma célere, quando o “Inimigo de Deus”, no livro de Thomas Mann (2011), prometia, dentre outras benesses, acabar com “lerdezas”, “inibições” e “lerdos escrúpulos”. Notem que Artur e Jeremias utilizam roupas justas, o que, para Gilles Deleuze e Félix Guattari, constitui uma referência à homossexualidade:

⁸ Walter Benjamin, ao contrário, discerniu nos ajudantes seres celestiais da mitologia indiana: “As sagas indianas conhecem os gandharvas, criaturas inacabadas, entes em estado de névoa. É dessa natureza que são os “ajudantes” de Kafka: não pertencem a nenhum dos outros grupos de personagens e não são estranhos a nenhum deles – são mensageiros que circulam entre todos.” (2012, p. 153)

O índice dessa homossexualidade se encontra nas célebres roupas colantes caras a Kafka: Arthur e Jeremias, os duplos do Castelo que enquadram os amores de K e de Frieda. Avançam rapidamente “vestidos de roupas colantes”; [...] Os dois policiais do começo do Processo [...] serão flagelados por um carrasco, “vestido de uma sorte de combinação de couro sombria *muito decotada* que lhe deixava os braços inteiramente nus”. São, ainda hoje, as vestimentas dos S.M. americanos, em couro ou borracha, com pregas, laços, tubos, etc. Mas parece que os duplos burocráticos ou fraternais eles mesmos funcionam somente como índices homossexuais. (2015, p. 123)

Significativamente, o diabo, na obra de Goethe, é andrógino e, no final do *Fausto II*, sente um prazer sádico e homossexual ao ser atacado pelos anjos: “É isso, do amor, a elementar essência?/ Meu corpo todo em brasas se tortura,/ Mal sinto, já, da nuca a incandescência./ [...] Alto marmanjo, és tu quem mais me agrada” (2011, p. 1015). Há outros aspectos que associam Artur e Jeremias ao diabo. Devido ao constante assédio a Frieda, os ajudantes são execrados por K., que os qualifica como “caninamente lubrificados” (KAFKA, 2000, p. 352). A presença do “cão” não é gratuita, visto que se trata do nome dado popularmente ao diabo, além de ser a primeira manifestação de Mefisto no *Fausto* goethiano. A lascívia também é indissociável do caráter diabólico na tradição cristã, que enfeixa o mito de Fausto. Como não poderia deixar de ser, K. firma um pacto com os ajudantes:

— Vocês não podem falar com ninguém sem a minha permissão. Eu sou um estranho aqui e se vocês são os meus antigos ajudantes, então são estranhos também. Por isso nós três, estranhos, temos de permanecer unidos; estendam-me suas mãos. Eles as estenderam com demasiada presteza. — Podem baixar as patas — disse. — Mas minha ordem continua valendo. (KAFKA, 2000, p. 35–36)

Observem que a tônica do “pacto” é o isolamento em relação aos demais habitantes da aldeia, quando o diabo se distingue por desagregar os homens — a palavra “diabo” vem de *diá-bolos*, termo relacionado ao verbo *dia-bállein*, que significa desunir, embaralhar, desagregar (MAZZARI, 2010). A referência às “patas”, ao fim do “pacto”, reforça a condição de “cães” dos ajudantes.

Quando K. é admitido na escola como serviçal, ele se vê obrigado a arrombar o depósito para obter lenha. Ao descobrir o ocorrido, o professor, que já não era simpático ao herói, interpela-o com hostilidade. Frieda assume a culpa, mas os ajudantes denunciam K. Após lamentar que eles não tenham sido responsabilizados — “[...] se os ajudantes tivessem sido surrados um pouco, eu não teria lamentado; se eles foram

poupados por cem motivo justos, podem ser punidos uma vez por uma causa injusta” (KAFKA, 2000, p. 200) — K. assume a culpa e os demite:

— Vocês estão demitidos — bradou K. — Nunca mais eu os admito ao meu serviço.

Evidentemente essa era uma coisa que eles não podiam tolerar e martelaram a porta com as mãos e os pés. — Mestre, deixe-nos voltar! — exclamavam, como se K. fosse a terra seca e eles estivessem a ponto de se afogar numa inundação. (KAFKA, 2000, p. 204)

Os ajudantes agem assim pois desejam cumular seu amor de atenções, mas, enquanto paródia de Mefisto, Arthur e Jeremias só conseguem atrapalhá-lo. Algum tempo depois, K. encontra Jeremias, que afirma: “[...] teria feito por você tudo o que quisesse, mas agora você me é indiferente” (KAFKA, 2000, p. 351). Em outras palavras, a presteza do “diabo” não pode extrapolar os termos do acordo brutalmente revogado pelo pactário.

As situações que envolvem Arthur e Jeremias possuem um indisfarçável viés cômico, o que não invalida a analogia entre os ajudantes e o “Inimigo de Deus”. O que se deve ter em mente é que não se trata de uma representação de Mefisto enquanto o astuto e perigoso senhor dos infernos (mesmo em Goethe o diabo protagoniza várias cenas cômicas), mas de uma personagem, talvez, mais vinculado ao folclore, e que pode até mesmo suscitar a simpatia das pessoas, como não raro acontece em nossa literatura de cordel, e em alguns contos do tipo “diabo logrado” compilados por Câmara Cascudo (2003).

Para além do caráter duplo dos ajudantes mefistofélicos, a “cisão diabólica” perpassa todo o livro. “Não custa recordar que em *O castelo* existem duas hospedarias, o Albergue da Ponte e a Hospedaria dos Senhores, onde K., o protagonista do livro, é e não é — ao mesmo tempo — recebido e repellido sem maiores explicações” (CARONE, 2009, p. 58). O próprio senhoril das terras onde se passa a estória, o conde de *Westwest*, tem o nome duplicado⁹. Segundo Maurice Blanchot, o fenômeno da duplicação,

⁹ Para os índios Guarani, o Um é signo do Finito, daquilo que é somente igual a si mesmo e que, portanto, está restrito à própria transitoriedade. “Um habitante da Terra sem Mal não pode ser qualificado univocamente: ele é um homem, sem dúvida, mas também o outro do homem, um deus. O Mal é o Um. O Bem não é o múltiplo, mas o *dois*, ao mesmo tempo o um e seu outro, o *dois* que designa verdadeiramente os seres completos.” (CLASTRES, 2012, p. 188)

obsessivo no romance, acena para o aspecto onírico ressaltado por muitos críticos na obra de Kafka:

O sonho relaciona-se com a região onde reina a pura semelhança. Tudo nele é semelhante, cada figura nele é uma outra, é semelhante a uma outra, e ainda a uma outra, e esta a uma outra. Procura-se o modelo original, quer-se ser remetido a um ponto de partida, a uma revelação inicial, mas nada disso existe: o sonho é o semelhante que remete eternamente ao semelhante. (2011b, p. 293–294)¹⁰

Além da profusão de bifurcações que perfazem desde os caminhos até a caracterização dos personagens, outro índice diabólico sofre uma ampliação n’*O castelo*: o frio. Trata-se de um elemento recorrente na estória de Fausto, que figura marcadamente no romance kafkiano, afinal, a ação transcorre num ambiente congelado. Na *Trágica história do doutor Fausto*, de Christopher Marlowe, o sangue de Fausto congela ao ser firmado o pacto; no *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, o diabo exala uma aragem invernal; em *El mágico prodigioso*, de Calderón de la Barca, Cipriano reclama do frio ao assinar o pacto; em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, faz frio na encruzilhada onde Riobaldo invoca o diabo. A ligação entre o diabo e o frio talvez remonte a Dante. O último círculo do inferno, morada de Lúcifer, é glacial; lá, Judas, o traidor de Jesus, é constantemente mastigado pelo senhor do inferno. Dante repudiava a traição, crime que exige “sangue frio”, daí, talvez, a “metáfora climática”¹¹.

No *Fausto*, de Goethe, o herói e Mefisto são como faces da mesma moeda, o segundo realizando irrestritamente os desejos do primeiro, como fosse o diabo uma espécie de Id, que, inclusive, questiona Fausto acerca de quem realmente iniciou o pacto: “Pois fomos nós que a ti nos impusemos, ou foste tu que te impuseste a nós?” (2010, p. 493) Esse nexos entre o diabo e seu protegido também parece vigorar n’*O Castelo*, afinal, ao expulsar os ajudantes, K. efetivamente reclama para si os papéis de diabo e pactário. As relações entre o “anti-herói” kafkiano e o diabo não acabam aqui:

¹⁰ Discorrendo acerca da obsessão de Kafka por cartas, Guiles Deleuze e Félix Guattari observam: “O desejo de cartas consiste, então, nisso, segundo uma primeira característica: transfere o movimento sobre o sujeito de enunciado, confere ao sujeito de enunciado um movimento aparente, um movimento de papel, que poupa ao sujeito de enunciação todo o movimento real. Como nos Preparativos, este pode permanecer sobre seu catre, qual um inseto, já que envia seu duplo todo vestido na carta, com a carta. Essa troca ou esse reviramento da dualidade dos dois sujeitos, o sujeito de enunciado assumindo o movimento real que cabia normalmente ao sujeito de enunciação, produz uma *duplicação*. E é essa duplicação que já é diabólica, o Diabo é essa duplicação mesma. Encontra-se aqui uma das origens do duplo em Kafka [...]” (2015, p. 62)

¹¹ Devemos a relação entre o frio e o pacto a Marcus Vinicius Mazzari.

enquanto na obra do poeta alemão, Mefisto exclama: “O Gênio sou que sempre nega!” (GOETHE, 2010, p. 139), no romance de Kafka, a dona do albergue se queixa que o agrimensor é “[...] teimoso e pueril [...] dizendo *não* sem parar, fazendo só o que lhe dá na cabeça e não ouvindo os conselhos mais bem-intencionados” (2000, p. 83–84). Para além da analogia com Mefisto, as negativas de K. são um índice diabólico no sentido de que ressaltam sua absoluta incapacidade de empatia, patente nos julgamentos que faz dos habitantes da aldeia, vistos como ignorantes por não se rebelarem contra o *status quo*.

Dizer “não” a tudo equivale também a não avançar um passo sequer no caminho da experiência, contradição peculiar ao “homem fáustico”, espécie de “douto ignorante”. Ainda que o agrimensor explore de ponta a ponta os confins da aldeia do Conde de Westwest, a dona do albergue observa: “[...] o senhor é o que menos sabe neste lugar e tenha cuidado” (KAFKA, 2000, p. 89). Ele ignora a advertência, afinal, está tão seguro de si, que se julga superior mesmo na ignorância:

Certamente sou ignorante, a verdade permanece de qualquer forma e isso é muito triste para mim, mas existe também a vantagem de que o ignorante ousa mais e por esse motivo quero, com prazer, carregar mais um pouco a ignorância e suas más consequências – enquanto as energias para tanto forem suficientes. (KAFKA, 2000, p. 90)

O resultado é que, apesar de seus consideráveis esforços, o herói permanece estagnado em sua busca por conhecimento. Se K. abandonasse sua “obstinação fáustica” e se permitisse abordar pelo mundo, ao invés de negá-lo reiteradamente, talvez descobrisse que o castelo não existe enquanto núcleo do Poder, estando difuso entre os seus agentes. Como observa o professor: “— Não há diferença entre os camponeses e o castelo” (KAFKA, 2000, p. 21).

Segundo João Barrento, “O *Fausto* de Goethe [...] representa [...] dois ingredientes essenciais do mito: o desejo de conhecimento e a experiência do corpo e do prazer, que [...] são constitutivos do próprio princípio da liberdade” (1984, p. 116). Não é diferente em *O Castelo*, cujo protagonista, além de perscrutar os mistérios da aldeia, não passa indiferente às mulheres: “A tensão sexual e o desejo ardente quase irreprimível são uma constante nas relações de K. com as mulheres da aldeia, sejam elas

Frieda, Olga, Amália ou Pepi” (BEGLEY, 2010, p. 233)¹². Segundo Guiles Deleuze e Félix Guattari, na obra de Kafka, “A justiça é desejo, e não lei” (2015, p. 91).

Todo o mundo, com efeito, é funcionário da justiça: não somente os simples auditores, não somente o padre e o pintor eles mesmos, mas as jovens mulheres equívocas e as meninhas perversas que ocupam tanto lugar no Processo. O livro de K, na catedral, não é um livro de preces, mas um álbum de curiosidades da cidade; o livro do juiz não contém senão imagens obscenas. A lei é escrita sobre um livro pornô. Não se trata mais aqui de sugerir uma falsidade eventual da justiça, mas seu caráter desejante: os acusados são por princípio os mais belos, a gente os reconhece por sua estranha beleza. [...] As jovens mulheres não são equívocas porque elas escondem sua qualidade de auxiliares da justiça, ao contrário, elas se revelam auxiliares porque elas fazem gozar identicamente juízes, advogados e acusados, de um só e mesmo desejo polívoco. (2015, p. 91–92)

Se a justiça e o poder não são dotados de forma, carecendo de um núcleo irradiador, é porque “o desejo não é forma, mas processo, procedimento” (2015, p. 18). Esse “processo” trespassa todo o romance derradeiro de Kafka, a ponto de K. ser “[...] unicamente desejo: um só problema, estabelecer ou manter “contato” com o castelo, estabelecer ou manter “ligação”” (2015, p. 96).

O desejo de K., como o de Fausto, é inesgotável ou inatingível, dessa forma, ele é sempre um devir. Para empregar uma metáfora psicanalítica que já utilizamos nesse estudo, o herói representa o Id, o desejo puro em eterna fluência, atravessando os confins da aldeia sem atingir o clímax, afinal, na tradição fáustica, o gozo equivale à “morte”, quando o diabo vence a aposta e arrasta o pactário para o inferno.

De acordo com Freud,

Difícilmente se concebe um artista abstinente; mas um jovem *scholar* abstinente não é coisa rara. Esse pode, mediante a continência, adquirir novas energias para seu estudo, enquanto aquele teria sua realização artística poderosamente estimulada pelas vivências sexuais. De modo geral, não tenho a impressão de que a abstinência sexual contribua para formar homens de ação enérgicos e independentes, ou originais homens de pensamento, ousados reformadores e libertadores; com bem maior frequência, parece-me que forma indivíduos fracos e bem-comportados, que depois se tornam parte da multidão que costuma seguir, relutantemente, os impulsos dados por homens fortes. (2015, p. 380)

¹² Com base nos diários do autor, Louis Begley observa que “O desejo sexual roía Kafka naqueles meses de 1922, quando ele estava escrevendo *O castelo*. [...] Sensações intensas do momento costumam transbordar para as páginas quando se escreve.” (2010, p. 231)

Se dermos crédito às palavras do psicanalista, um “reformador” que intenta mudar o *status quo* do seu mundo, a exemplo do agrimensor, jamais poderia ser um celibatário!

Na “Hospedaria dos Senhores”, o herói faz sua primeira “ligação”, com Frieda, taberneira que exerce poder sobre os camponeses devido à sua pretensa relação com Klamm. Ainda que a moça não disponha de muitos atrativos, K. investe nela, afinal, Frieda parece resolver de um só golpe as suas questões mais prementes: a cidadania, passível de ser adquirida mediante o casamento, e a atenção do senhor do castelo. Diante dessas vantagens, o agrimensor não hesita em tomar a jovem como noiva, afastando-a da “família”, e da influência social promissora, para viver proscrita como ele.

Já no primeiro encontro, o casal transa no chão sujo da hospedaria, sob o olhar dos ajudantes, “[...] um pouco tresnoitados porém contentes, era a alegria do verdadeiro dever cumprido” (KAFKA, 2000, p. 70). Afinal, que dever lhes foi confiado? A “ligação” do herói com Frieda? Observem que os ajudantes servem de moldura para as relações do casal, e possuem um vínculo suspeito com a jovem, sempre disposta a livrá-los da fúria do agrimensor. Em episódio cômico, um dos ajudantes chega a ocupar o lugar de Frieda no leito do casal: “Quando K. acordou no meio da noite por causa de algum ruído e no primeiro e ainda incerto movimento de sono tateou procurando Frieda, notou que, em vez dela, estava deitado ao seu lado um ajudante” (KAFKA, 2000, p. 193). Ao que tudo indica, Frieda, Arthur e Jeremias detêm uma misteriosa afinidade alicerçada na concupiscência e na servidão, discernível na presteza atabalhoada dos ajudantes e no amor abnegado da jovem. Nesse sentido, os três buscam enredar K., o estrangeiro, na trama voluptuosa que enfeixa a aldeia e o castelo, neutralizando o seu potencial subversivo¹³. Observem que “As únicas relações “humanas” que eles (*os senhores*) mantêm com a gente da aldeia são as relações sexuais – no sentido mais grosseiro – que eles impõem às mulheres do povo” (LÖWY, 2005, p. 169) (*Grifo meu*). Que, de resto, são apaixonadas por eles. Em outras palavras, o castelo monopoliza o sexo, canalizando a seu favor a libido que emana da aldeia, transformando-a em elemento “contrarrevolucionário”.

¹³ Segundo Louis Begley, “essas mulheres são como figuras da luxúria que tentam um peregrino ou um cavaleiro em sua demanda e o desviam perigosamente de seu propósito.” (2010, p. 221)

Além de K., um forasteiro, a única pessoa que se rebela contra a ordem vigente na aldeia, é Amália, cujo inquebrantável orgulho rivaliza com o do herói: “[...] ela anda de cabeça mais alta que todos, não se importa com nada, a não ser quase por clemência com os pais” (KAFKA, 2000, p. 307). Olga, sua irmã, observa: “Não conheço ninguém que tenha estado tão solidamente certa como Amália, em tudo o que fez” (KAFKA, 2000, p. 290). Palavras que poderiam se referir ao agrimensor, que declara — “Minha decisão é firme e eu tentaria executá-la mesmo que viesse uma resposta negativa” (KAFKA, 2000, p. 134). Curiosamente, Amália possui a mesma habilidade para curar que o protagonista: “Ela conhece ervas que acalmam as dores [...]” (KAFKA, 2000, p. 324); enquanto

Ocorria que ele, K., possuía alguns conhecimentos médicos e, o que valia mais ainda, experiência no tratamento de doentes. Muita coisa que os médicos não haviam conseguido, ele tinha alcançado. Em sua casa, por causa de virtudes de curador, sempre o chamaram de “erva amarga”. (KAFKA, 2000, p. 219–220)

Indício de que ambos, na esteira de Fausto, são, de certa forma, “doutores”. Observem que o pai de Fausto aplacou a peste quando os médicos falharam: “Antigamente, em negros dias!/ Mais de um, aqui, se acha vivente,/ Que vosso pai, com arte inconteste,/ Soube arrancar à febre ardente,/ Quando pôs fim àquela peste” (GOETHE, 2010, p. 111). Da mesma forma, o agrimensor obteve êxito quando “os médicos não haviam conseguido”.

Significativamente, as desventuras de K. e Amália se devem a funcionários do castelo que também são duplos: Sordini e Sortini. “Sordini é muito conhecido, um dos funcionários mais zelosos, sobre o qual muito se fala; Sortini, ao contrário, é muito retraído e hostil à maioria das pessoas” (KAFKA, 2000, p. 280). A desgraça de Amália e de sua família começa com Sortini, a quem ela rechaça em suas investidas sexuais. As desventuras de K. começam com Sordini, personagem importante em sua “convocação” ao castelo.

Sordini e Sortini são opostos no físico e no temperamento e, ocasionalmente, trocam de lugar, quando o mais influente dos dois delega sua função ao seu duplo:

[...] Sortini [...], em geral, é muito desconhecido. No fundo, o que se sabe sobre ele é apenas que seu nome é parecido com o de Sordini; não fosse essa semelhança de nome, provavelmente não se conheceria nada a seu respeito. Provavelmente também

o confundem com Sordini como especialista em combate ao fogo; mas o verdadeiro especialista é o segundo, que explora a semelhança de nome para descarregar sobre Sortini os deveres de representação, e desse modo permanecer no trabalho sem ser perturbado. (KAFKA, 2000, p. 296–297)

Notem que eles estão relacionados ao combate ao fogo, atuando em detrimento de K. e Amália, personagens, metaforicamente, mais “fogosos” do romance, posto que são mais “vivos”, inquietos e prometeicos que os demais.

Segundo Gaston Bachelard, “Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo” (2008, p. 11). Assim, os dois grandes arquétipos da insurreição na cultura ocidental — o diabo, que subverte a natureza para beneficiar o pactário, e Prometeu, que rouba o fogo aos deuses em favor da humanidade — são tributários do elemento ígneo. Ambos transpõem interditos visando o aprimoramento do homem, mas um ocupa-se da “pessoa física” enquanto o outro atua na esfera social. Segundo João Barrento (1984), o que há, talvez, de mais “generoso” no percurso de Fausto, segundo uma perspectiva histórico-sociológica, seria a utopia de uma sociedade na qual as relações de troca entre os homens, como definidas pelo capitalismo burguês, seria superada pelo Eros, como indicia o “Eterno Feminino” que arrebatava Fausto no fim da Segunda Parte da tragédia goethiana. Retomando o romance de Kafka, K., ou *kardo*, ao desafiar os tabus sociais no afã de mudar as relações entre a aldeia e o castelo (o que transcende a ambição pessoal), está imbuído de um “Complexo de Prometeu” (BACHELARD, 2008). A esse respeito, é novamente Modesto Carone (2009) quem nos dá indicações, ao denominar o herói kafkiano de “Prometeu moderno”.

Retomando a linha de pensamento de Gaston Bachelard, “O complexo de Prometeu é o complexo de Édipo da vida intelectual” (2008, p. 19). Ele agrupa “[...] todas as tendências que nos impelem a *saber* tanto quanto nossos pais, mais que nossos pais, tanto quanto nossos mestres, mais que nossos mestres” (2008, p. 18). E leva o indivíduo de espírito reformador à *desobediência engenhosa*. Para explicar o “complexo”, que possui um traço infantil característico, discernível no desafio aberto à autoridade, Bachelard remonta às travessuras da infância: a criança quer fazer o mesmo que seu pai, mas longe dele, então, como um pequeno Prometeu, rouba fósforos. “Corre, então, pelos campos e, no fundo de um barranco, ajudado por seus companheiros, acende a lareira dos gazeteiros” (BACHELARD, 2008, p. 17). Desse modo, ao invés de

gozar egoisticamente o produto de sua transgressão, a criança o socializa. Enquanto o egoísta doutor Fausto, arauto do individualismo burguês, possui de infantil tão somente a inexperiência, aspecto negativo, Prometeu conserva da infância um valor positivo: a generosidade. A infância, como vimos, é fundamental na caracterização de K. Logo no início do romance, há a referência à infância do herói, na qual ele dá mostra de sua *desobediência engenhosa* ao superar o desafio do muro intransponível, façanha que é repreendida por uma autoridade, o professor. Mais tarde, a dona do albergue o compara a uma criança pequena que ainda não sabe andar.

O “Complexo de Prometeu” se manifesta livremente em K., pois, na qualidade de estrangeiro, ele detém a vantagem do olhar diferenciado, capaz de discernir nos senhores do castelo não deuses, mas “[...] as mentiras dos homens (ou dos anjos) sobre o divino. [...] São [...] as separações e as barreiras que estabeleceram entre os homens, e entre os homens e o divino, que o agrimensur quer colocar em questão” (AGAMBEN, 2015, p. 58)¹⁴. Diante das repreensões da dona do albergue, o herói replica:

[...] a senhora sem dúvida tem razão quando diz que eu sou um nada diante de Klamm, e se agora ainda peço para falar com Klamm e não sou dissuadido nem por suas explicações, isso ainda não quer dizer que eu não seja capaz de suportar sequer a visão de Klamm sem a porta no meio e que não saia correndo do quarto à mera aparição dele. Mas um temor desses, embora justificado, ainda não é para mim motivo para não ousá-lo. Se eu porém conseguir suportá-lo, então não é de modo algum necessário que ele fale comigo, basta-me ver a impressão que minhas palavras fazem nele e se elas não fizerem nenhuma impressão ou se ele não as ouvir, em absoluto, eu ainda terei o benefício de ter falado livremente diante de um poderoso. (KAFKA, 2000, p. 82)

O caráter indômito de K. em relação à autoridade levou Elias Canetti a exaltar o romance derradeiro de Kafka:

Nunca se escreveu libelo mais claro contra a submissão ao superior, quer o qualifiquemos de poder supremo, quer o consideremos apenas terrestre. Pois ali *toda* a dominação converteu-se numa e na mesma coisa e parece condenável. A fé e o

¹⁴ Os funcionários do castelo são sujeitos medíocres (como atesta a grosseira abordagem de Sortini a Amália), mas impressionam os aldeãos com sua pretensa superioridade, desencadeando sentimentos exacerbados. As histórias contadas sobre os senhores do castelo se difundem eficazmente e se transformam em mitos locais, cuja exegese obseda a população. Há inúmeras interpretações e poucos fatos concretos. K. surge como herói contestador, mas tudo o que ele detém é uma carta duvidosa e muita convicção. Kafka foi celebrado como prenunciador dos regimes totalitários que assolaram o mundo no século XX. Teria ele entrevisto o nosso contexto imediato: a chamada “Era da Pós-Verdade”, caracterizada pelo descaso em relação aos fatos, pela mitificação de líderes populistas, e pelo primado da emoção em detrimento da análise arrazoada?

poder coincidem; ambos ficam duvidosos; a servilidade das vítimas que nem sequer chegam a sonhar com uma possibilidade de outras condições de vida deveria fazer um rebelde até a quem não tenham influenciado de modo nenhum as ideologias comumente papagueadas, muitas das quais já fracassaram. (2011, p. 154–155)

Ao contrário do que o isolamento de K. sugere, há ao menos um outro “espírito reformador” no romance: Pepi, a substituta de Frieda na Hospedaria dos Senhores. Ela alimenta o sonho “revolucionário”, para os padrões da aldeia, de que alguém ateie fogo à Hospedaria dos Senhores. A descrição da jovem servidora reflete o seu caráter ígneo. Um dia, K. encontra a Hospedaria dos Senhores escura, então acende um fósforo e acaba despertando Pepi, uma jovem “[...] vermelha, saudável [...]” (KAFKA, 2000, p. 151), com um “[...] abundante cabelo de um loiro–avermelhado [...]” (KAFKA, 2000, p. 151). Nela, são reforçados os traços infantis: “[...] trajava um vestido que descia liso e lhe assentava muito pouco, feito de um tecido cinza–brilhante amarrado na bainha de uma maneira infantil e desajeitada por uma fita de seda que terminava num laço e tolhia seus movimentos” (KAFKA, 2000, p. 151–152). “Ela era com certeza muito mais jovem que Frieda, quase infantil ainda [...]” (KAFKA, 2000, p. 153). E ostentava uma “[...] insensatez infantil [...]” (KAFKA, 2000, p. 153). A vitalidade “fogosa” da jovem de cabelo “loiro–avermelhado”, que, sugestivamente, é despertada pelo fósforo de outro personagem “infantil” e prometeico, corrobora a analogia feita por Gaston Bachelard entre a infância, um espírito vital e contestador, e o mito de Prometeu.

Após romper com Frieda, que passa a viver com Jeremias, um dos ajudantes, K., cansado e um tanto embriagado de rum, procura pelo funcionário Erlanger nos quartos da “Hospedaria dos Senhores”. Não o encontra, mas, no seu lugar, topa com uma figura que, em seu aspecto incomum, “[...] traía uma inteligência superior” (KAFKA, 2000, p. 380) e que “[...] havia conservado um resíduo forte de sadia infantilidade” (KAFKA, 2000, p. 380). Trata-se de Bürgel, secretário de Friedrich (funcionário pouco favorável às reivindicações do agrimensor). Aqui, novamente, a vivacidade, a infância e certo pendor para “flexibilizar” interditos, como veremos, aparecem atrelados. Dessa vez, porém, em um personagem mais próximo do castelo. Na contramão dos demais funcionários, Bürgel dá mostras de conhecer as angústias que aturdem o herói, e parece disposto a ajudá-lo, mas “[...] no estado em que se encontrava era difícil (*para K.*) julgar direito qualquer outra coisa que não fosse o próprio cansaço” (KAFKA, 2000, p. 384–385) (*Grifo meu*). Apesar da determinação do secretário em conversar, o

agrimensor deseja apenas dormir na extremidade de sua cama. Trata-se de uma grande ironia, afinal, Bürgel é o primeiro, e único, homem do castelo a sentir empatia por K., como observamos em sua longa elocução:

— Não precisa se intimidar com decepções. Aqui muita coisa parece ter o objetivo de intimidar e, quando se acaba de chegar, os obstáculos parecem completamente impenetráveis. [...] mas note que às vezes se apresentam outras possibilidades que quase não coincidem com a situação geral, oportunidades nas quais, a partir de uma palavra, um olhar, um sinal de confiança, pode ser alcançado mais do que através de esforços exaustivos que duram a vida toda. (KAFKA, 2000, p. 385–386)

Após estas palavras de bom augúrio, o secretário faz uma revelação notável ao protagonista:

— Até onde distingo [...] os secretários mantêm a seguinte reserva aos interrogatórios noturnos. A noite é menos adequada às negociações com as partes, porque de noite é difícil, ou praticamente impossível, preservar na plenitude o caráter oficial das negociações. [...] o julgamento administrativo sofre à noite. Involuntariamente a pessoa está inclinada a julgar as coisas de um ponto de vista mais privado, as intervenções das partes ganham mais peso do que lhes cabe; misturam-se ao julgamento considerações irrelevantes sobre a situação das partes tal como elas existem em outros lugares, sobre suas dores e preocupações; a barreira necessária entre partes e funcionários [...] se afrouxa, e onde normalmente, como devia ser, apenas perguntas e respostas iam e vinham, se estabelece às vezes uma troca estranha, totalmente sem cabimento, entre as pessoas. (KAFKA, 2000, p. 387–388)

Ou seja, à noite, as relações se tornam mais pessoais, os homens conseguem sentir empatia uns pelos outros, ocasião em que o mundo da divisão do trabalho, do “homem-engrenagem”¹⁵, fica em suspenso, como uma reminiscência, e a Lei enquanto desejo, na esteira de Deleuze e Guattari (2015), aflora, viabilizando as conexões obliteradas durante o dia, quando a complexa hierarquia social divide os homens, tornando-os estranhos uns aos outros. Na ocasião em que o “homem humano”, o “animal desejante”, não o indivíduo reduzido à sua função oficial reponta, surgem as

¹⁵ Em uma descrição dos trabalhos realizados no castelo, a sucessão de movimentos realizados pelos funcionários lembra o rodar de uma engrenagem: “Comumente Barnabás é levado a uma grande sala da repartição, mas não é a de Klamm, não é nem mesmo o escritório de um funcionário só. Essa sala está dividida em duas por uma escrivaninha que vai de uma parede lateral a outra; o espaço dos funcionários é estreito, onde duas pessoas só podem passar uma pela outra se espremendo, e um espaço amplo, que é o das partes, dos espectadores, dos servidores, dos mensageiros. Sobre a escrivaninha estão abertos livros grandes, um ao lado do outro, e ao lado da maioria deles há funcionários em pé, que os leem. Mas eles não permanecem no mesmo livro, embora não troquem de livros, mas de lugares; para Barnabás o mais espantoso é como eles, nessa troca de lugares, precisam pensar uns aos outros ao passar, por causa justamente da estreiteza do espaço.” (KAFKA, 2000, p. 268)

conexões capazes de neutralizar os problemas mais complexos. Mas K., moído pelo cansaço e pelo efeito do álcool não dá ouvidos a Bürgel, tudo o que ele parece desejar é a própria desintegração: ““Gira moinho, gira, pensou, “Você só gira para mim”” (KAFKA, 2000, p. 394). No entanto, o funcionário do castelo insiste, sugerindo que inadvertidamente o herói pode ter encontrado o homem certo para acolher as suas reivindicações, justamente por não ser quem ele esperava, e pela “empatia” estabelecida entre “partes” e funcionários à noite:

— [...] O segredo está oculto nas regras sobre a competência. Com efeito, não é assim, e não pode ser assim, numa organização grande e viva, que haja para cada causa apenas um determinado secretário que seja competente. Só é assim porque um deles tem a competência principal para julgar, mas muitos outros também têm em certas partes uma possibilidade, embora menor. [...] *Será que na menor competência possível já não está a competência toda? Será que aqui não decide a paixão com a qual a causa é assumida? E não é sempre a mesma, ela não está lá sempre com sua força inteira? Em tudo pode haver diferenças entre os secretários, e há inúmeras diferenças, mas não na paixão; nenhum será capaz de se deter quando for exigido dele que se ocupe de um caso para o qual não tem a mínima competência.* [...] E agora, senhor agrimensor, pondere a eventualidade de que uma parte, por quaisquer circunstâncias, malgrado os obstáculos em geral completamente suficientes que já descrevi, surpreenda, apesar de tudo, ao meio da noite, um secretário que possua uma certa competência para o caso em questão. Já pensou, por acaso, numa possibilidade dessa natureza? (KAFKA, 2000, p. 394–395) (*Grifo meu*)

Aqui, as insinuações de Bürgel acerca de sua disposição, relativa competência e, sobretudo, *paixão* — força motriz das conexões que conduzem ao castelo — para ajudar o herói são inequívocas. Surpreso com a indiferença de K., o secretário oferece os seus préstimos como um “feliz sacrifício”, além de ressaltar a raridade de sua oferta:

Nossa posição não nos autoriza a atender pedidos como este de que estamos tratando, mas, *pela proximidade da parte à noite*, de certa maneira crescem também as forças administrativas, *nós nos comprometemos com coisas que se encontram fora do nosso alcance; chegamos até a realizá-las, a parte nos extorque, à noite, como o salteador na floresta, sacrifícios de que jamais seríamos capazes de outra forma — muito bem, é assim agora, quando a parte ainda está presente; ela nos fortalece, obriga e encoraja; e tudo marcha de maneira muito insciente; mas o que será depois, quando isso passou e a parte, saciada e sem preocupação, nos deixa e ficamos ali sozinhos, sem defesa perante nosso abuso administrativo? É inimaginável, e no entanto estamos felizes.* Como a felicidade pode ser suicida! Poderíamos nos empenhar em manter em segredo, frente à parte, a verdadeira situação. Espontaneamente ela não nota praticamente nada. Em sua opinião, provavelmente, foi só por motivos fúteis, casuais, que, exausta, decepcionada, sem consideração e indiferente, penetrou, por fadiga e decepção, num outro quarto, que não aquele que queria; fica ali sentada, ignorante de tudo e se ocupa mentalmente, quando se ocupa de alguma coisa, do seu erro ou do seu cansaço. Não seria possível deixá-la nesse estado? Não é possível. Na loquacidade da pessoa feliz é preciso explicar tudo a ela. *Sem poder se poupar o mínimo que seja, é necessário lhe*

mostrar em pormenor o que aconteceu e por que razões isso aconteceu; como é extraordinariamente rara e de uma grandeza única a oportunidade; é preciso lhe mostrar como a parte, nessa oportunidade, em todo o seu desamparo — como não pode ser objeto disso nenhuma outra criatura, a não ser justamente uma parte —, como ela tropeçou, mas como, neste momento, se quiser, senhor agrimensor, pode dominar tudo; para isso ela não tem de fazer nada senão de algum modo apresentar seu pedido, para cuja concessão já está tudo preparado, sim, em cuja direção ela se espicha: tudo isso tem de ser mostrado, essa é a hora difícil do funcionário. Mas se já se fez isso, senhor agrimensor, o que há de mais necessário sucedeu, é preciso se contentar em esperar. (KAFKA, 2000, p. 397–399) (Grifo meu)

No entanto, mesmo diante do cortejo de Bürgel, K. não esboça reação, ele já não está mais no comando do próprio corpo:

Mais que isso K. não escutou — ele estava dormindo, fechado contra tudo o que acontecia. [...] involuntariamente K. conseguiu um novo apoio estendendo a mão direita em direção à coberta, lance em que agarrou por acaso justamente o pé de Bürgel que saía de debaixo do cobertor. Bürgel olhou para lá e deixou o pé para ele, por mais incômodo que isso pudesse ser. (KAFKA, 2000, p. 397–399)

O herói instintivamente percebe que está diante da “Luz imorredoura da Lei”, na esteira do viajante do conto–parábola incrustado n’ *O Processo*, mas não dispõe de forças para galgar os degraus, agarrando–se tragicamente ao pé do funcionário como um naufrago que utilizasse o seu último resquício de forças para ao menos tocar a tábua da salvação. Bürgel, então, parte, e K. sai do seu quarto:

“— Vá, o que quer ainda aqui? Não, não precisa se desculpar por sua sonolência, por que deveria? As forças do corpo só chegam a um certo limite, ninguém tem culpa se justamente esse limite também é, de resto, significativo. Não, contra isso ninguém pode fazer nada. É assim que o mundo corrige a si mesmo no seu curso e mantém o equilíbrio. É uma instituição excelente, uma instituição continuamente excepcional, se bem que sob outro aspecto desesperadora.” (KAFKA, 2000, p. 399)

K., então, vai ao encontro de Erlanger. Mas não resta esperança para o herói alquebrado pela “aspiração fáustica” do seu espírito. O fracasso do agrimensor representa o mantimento do *status quo*, o “equilíbrio” mencionado por Bürgel. Mais uma vez, no *Fausto* de Goethe parece estar a chave para se compreender o destino do herói kafkiano. No “Prólogo no Céu”, Deus, em colóquio com Mefistófeles, afirma que “Erra o homem enquanto a algo aspira” (2010, p. 55). E aspirar é o que leva K. à derrocada.

Talvez o mundo de *O castelo* não seja absurdo, mas a percepção do herói acerca dele. O agrimensor busca com tamanho frenesi, que sequer consegue perceber o que

realmente acontece em seu entorno. Seria ele uma espécie de Dom Quixote, combatendo inimigos inexistentes? Ambos os heróis expressam o descompasso entre indivíduo e mundo. A autoconfiança de Dom Quixote

[...] é tão grande que nenhuma força do mundo é capaz de quebrá-la. Fracasso algum pode ensiná-lo, pois também este ele o compreende dentro das categorias do *seu* mundo. Essa discrepância entre dois “mundos” faz de Dom Quixote, do ponto de vista do mundo real, um *herói sem mundo*. (ANDERS, 2007, p. 33–34)

O mesmo pode ser dito sobre o agrimensor. Porém, se ao contrário do ilustre fidalgo de La Mancha, o erro não reside em sua percepção, mas na constituição do mundo, então, o herói foi traído pelos anjos: “Quem aspirar, lutando, ao alvo,/ À redenção traremos” (GOETHE, 2011, p. 1041)¹⁶. O Fausto kafkiano não será salvo, apesar do seu grande esforço combativo. Ironicamente, será perdido por ele.

Conclusão

Por um viés caricato, — segundo amigos, Kafka costumava rir ao ler os próprios textos publicamente —, o autor tcheco propõe uma espécie de *Über-Fausto*, paroxismo do mito alemão que, de tão ávido em sua busca por conhecimento, acaba interpelando o mundo de forma enviesada, não percebendo que o “poder” é difuso, atuando livremente na aldeia, e não centralizado nos senhores ou no próprio Castelo. A busca em si é tão vital para o “Fausto kafkiano”, que, ao ser abordado favoravelmente pelo Castelo, ou seja, ao vislumbrar a realização de sua meta na elocução de Bürgel, o herói só consegue demonstrar cansaço e indiferença, como se o fim da peleja o neutralizasse. O *Über-Fausto* é dinamismo puro, é “ligação”, como queriam Gilles Deleuze e Félix Guattari (2015); ele não quer alcançar, mas devir *ad infinitum*.

Referências

AGAMBEN, G. K. In: _____. *Nudez*. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

¹⁶ Eckermann atribui a esses versos a salvação de Fausto, o que levou muitos editores da obra de Goethe a destacarem-nos dos demais, embora Goethe não o tenha feito no manuscrito original. (A esse respeito, vide a nota 11 da página 1041 da edição utilizada neste estudo do *Fausto II*, redigida por Marcus Vinicius Mazzari).

- ANDERS, G. *Kafka: pró e contra*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ARRIGUCCI JR, D. O mundo misturado – romance e experiência em Guimarães Rosa. *Revista novos estudos CEBRAP*, n. 44, p. 7–29, 1994.
- BACHELARD, G. Fogo e respeito. O complexo de Prometeu. In: _____. *A psicanálise do fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 11–19.
- BARRENTO, J. Fausto: as metamorfoses de um mito. In: BARRENTO, J. (Org). *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Apaginastantas, 1984.
- BEGLEY, L. *O mundo prodigioso que tenho na cabeça: Franz Kafka: um ensaio biográfico*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- BENJAMIN, W. Franz Kafka – a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BLANCHOT, M. A Leitura de Kafka. In: _____. *A Parte do Fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- _____. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 2011b.
- BLOOM, H. Kafka: Paciência Canônica e “Indestrutibilidade”. In: _____. *O cânone ocidental*. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- CANETTI, E. O Outro Processo: Cartas de Kafka a Felice. In: _____. *A consciência das palavras*. Tradução Márcio Suzuki & Herbert Caro. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.
- CARONE, M. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CASCUDO, L da C. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- CLASTRES, P. Do Um sem o Múltiplo. In: _____. *A sociedade contra o Estado*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- DURÃES, F. S. *O Mito de Fausto em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999.
- FREUD, S. A moral sexual cultural. In: _____. *Obras completas volume 8: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- FRIEDLÄNDER, S. Franz Kafka: the poet of shame and guilt. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2013/07/is-franz-kafka-overrated/309373/>. (Acesso em: 27 dez. 2019)
- GIRARD, R. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Tradução Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

- GOETHE, J. W. *Fausto – Uma tragédia. Primeira parte*. Tradução Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- _____. *Fausto – Uma tragédia. Segunda parte*. Tradução Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- KAFKA, F. *Carta ao pai*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.
- _____. *O processo*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.
- _____. *O castelo*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Aforismos reunidos (livro eletrônico)*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. (Clássicos Serrote), 36 Kb, PDF.
- KUNDERA, M. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LIMA, L. C. Kafka: Diante da Lei. In: _____. *Limites da Voz*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- LÖWY, M. *Franz Kafka, Sonhador Insubmisso*. Tradução Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005.
- MANN, T. *Doutor Fausto*. Tradução Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- MAZZARI, M. V. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- ROBERT, M. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SPITZER, L. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1968, p. 7–53.