

DESEJO MIMÉTICO NA OBRA DE FRANZ KAFKA: APONTAMENTOS A PARTIR DA NARRATIVA *O CASTELO*

*Mimetic Desire in the work of Franz Kafka:
notes from the narrative The Castle*

RAFAEL CAMPOS QUEVEDO 

Universidade Federal do Maranhão. São Luís, MA, Brasil.

E-mail: rafael.quevedo@ufma.br

RESUMO

O artigo analisa, a partir da obra *O castelo*, de Franz Kafka, um traço em comum entre os personagens kafkianos, a saber, a facilidade com que se desviam de seus propósitos centrais, desvirtuados por acontecimentos ou situações menos relevantes ou até insignificantes. Para isso, emprega-se a Teoria Mimética de René Girard como referencial de análise, com base, principalmente, nas obras *Mentira romântica e verdade romanesca*, de 1961, e *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, de 1978. São mobilizadas as noções de mediação, *skandalon* e desejo metafísico a fim de lançar luz sobre o mecanismo de funcionamento do desejo do protagonista de *O castelo*, o agrimensor K., com o objetivo de propor uma hipótese explicativa acerca da “desmedida” que o acomete, lançando-o a empreendimentos fracassados. Alguma crítica literária especializada sobre Kafka também foi mobilizada neste trabalho, em especial Modesto Carone e Erich Heller e, mais pontualmente, Harold Bloom e Vilém Flusser.

PALAVRAS-CHAVE: *O castelo*; Franz Kafka; teoria mimética; René Girard; desejo mimético.

ABSTRACT

The article analyzes, based on Franz Kafka's *The Castle*, a trait also present in other Kafkaesque characters, namely, the ease which they stray from their central purposes, diverted by events or situations that are less relevant or even insignificant. To this goal, René Girard's Mimetic Theory is used as the analytical framework, primarily based on his works *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) and *Things Hidden Since the Foundation of the World* (1978). The notions of mediation, *skandalon*, and metaphysical desire are mobilized to shed light on the functioning of the desire of the protagonist of *The Castle*, the land surveyor K., with the aim of proposing an explanatory hypothesis regarding the “excess” that afflicts him, leading him to failed endeavors. Specialized literary criticism on Kafka was also drawn upon in this work, particularly that of Modesto Carone and Erich Heller, and more briefly, Harold Bloom and Vilém Flusser.

KEYWORDS: *The Castle*; Franz Kafka; mimetic theory; René Girard; mimetic desire.

EDITOR-CHEFE:

Cássia Maria Bezerra do
Nascimento

EDITOR-EXECUTIVO:

Gerson Roberto Neumann

EDITORES ASSOCIADOS:

Adriana Cristina Aguiar
Rodrigues
Anderson Bastos Martins
Germana Henriques Pereira

SUBMETIDO: 07.08.2025

ACEITO: 26.09.2025

COMO CITAR:

QUEVEDO, Rafael Campos.
Desejo mimético na obra de
Franz Kafka: apontamentos
a partir da narrativa *O castelo*.
*Revista Brasileira de Literatura
Comparada*, v. 27, e20251073,
2025. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x202527e20251073>

Declaração de disponibilidade de dados:

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Declaração de conflito de interesse:

O autor declara que não há conflito de interesse.

Embora digam respeito diretamente à obra *O castelo*, escrita em 1922, estas considerações incidem sobre um aspecto que também atravessa outras narrativas de Kafka que consiste em certa propensão (ou vulnerabilidade, diríamos) de personagens como K., Joseph K. e Gregor Samsa, a se deixarem desvirtuar daquilo que verdadeiramente deveriam descobrir ou resolver e se perderem em meandros ou digressões quase nunca produtivas para seus fins. O leitor de alguma dessas obras de Kafka deverá se lembrar das inúmeras ramificações de problemas e micro-conflitos nos quais Joseph K. se embaraça e como a pergunta sobre os motivos de sua detenção é escamoteada ou, ainda, como a própria metamorfose de Samsa se torna algo secundário diante de outras questões, como o atraso do protagonista no trabalho. No caso da obra que escolhemos, certo contraste se estabelece já entre o próprio título e o curso da narrativa, que está justamente no caráter diáfano e descontraído do castelo se comparado ao que se esperaria de algo que está associado a atributos de firmeza, fortaleza e imponência. Este artigo tem como objetivo, portanto, aventar uma hipótese para esse tema tão kafkiano da obnubilação do objeto central e a sua substituição por incontáveis, insignificantes e às vezes insólitas situações em que o protagonista se enreda, arrancando-o do encaixe daquilo que verdadeiramente importaria para a resolução de seus problemas. Para formulá-la, iremos lançar mão dos pressupostos da Teoria Mimética, do pensador francês René Girard.

Segundo Modesto Carone, teria sido Max Brod quem consagrou a primeira interpretação de *O castelo* servindo de ponto de partida para tantas outras. De acordo com sua “exegese teológica”, “o ziguezague espiritual do herói é a demanda de clemência e reconhecimento a um *deus absconditus*” (Carone, 2009, p. 63). O tradutor brasileiro arrola, ainda, algumas outras: a de Döblin, cuja leitura propõe que *O castelo* seria uma alegoria do homem comum em um meio burocrático; a de Kracauer, para quem a obra teria como tema a impossibilidade de se chegar à verdade; as leituras psicanalíticas, segundo as quais a aldeia representaria a consciência e o castelo o inconsciente, e, ainda, as de inspiração judaica que tenderiam a reconhecer em K. a “situação do judaísmo que aspira inutilmente a ser aceito pelo mundo não judeu” (2009, p. 64).

René Girard não dedicou nenhuma obra ou, até onde sabemos, nenhum texto específico à literatura de Kafka, mas interessou-se profundamente por seu universo de questões e problemas, só que, pelas lentes e formulações de outro grande criador moderno: Fiodor Dostoiévski. A afinidade espiritual entre os dois autores, por sua vez, será um pressuposto sobre o qual estas considerações se assentarão, embora não tenhamos condições de desenvolvê-las no momento. A esse respeito, pelo menos dois importantes testemunhos corroboram tal pressuposto: um do já mencionado tradutor e estudioso da obra kafkiana, o Modesto Carone e outro do crítico britânico Erich Heller, em livro dedicado ao estudo da obra de Kafka. Cito as respectivas passagens:

O contato de Kafka com Dostoiévski se deu principalmente através da revista alemã *Die Neue Rundschau*. Mas desde 1907 a prestigiosa editora *Langen Müller* publicava traduções do escritor russo, o que possibilitou a Kafka o conhecimento de suas principais obras. Os pesquisadores que se dedicaram ao assunto afirmam que foram sobretudo *O duplo* e *Crime e castigo* que marcaram a elaboração de *O processo*. Kafka estudou os dois romances o mais tardar em 1912, já que motivos isolados deles foram utilizados tanto em *O veredito* como em *A metamorfose*, escritos naquele ano. Pelo menos um ensaio (de linhagem psicanalítica) analisa as relações possíveis entre *O processo* e *Crime e castigo*, dando ênfase principalmente às figuras que, nos dois romances, agem como projeções da constelação psíquica de Raskolnikov e Josef K.; mas o ensaísta considera que elementos essenciais do livro de Kafka, em especial o problema da culpa (vívda tanto no plano subjetivo como no plano rigorosamente judicial), derivaram do modelo russo. (Carone, 2009, p. 4).

A mente ferida teria sido ajudada nisto por um trecho logo ao início das *Memórias de um subterrâneo*, de Dostoievski; “Desejo dizer-lhes, senhores...porque nunca consegui me tornar um inseto... Declaro-lhes solenemente que muitas vezes tenho desejado me tornar um inseto, mas que jamais consegui realizar meu desejo”. O diário de Kafka, assim como sua biblioteca, mostra que, naturalmente, ele era leitor de Dostoievski. (Heller, 1976, p. 47).

Por afinidade espiritual, não estamos supondo convergências em termos de soluções estéticas, ideário ou identificações de qualquer ordem, ainda que elas eventualmente existam. Trata-se, antes, de situar a obra kafkiana em um dos modos de representação do desejo dispostos por Girard em sua obra de estreia: o *Mentira romântica e verdade romanesca*, de 1961. A nosso ver, Kafka ocuparia também o lugar final de uma cadeia de figurações do desejo (que começa em Cervantes, passa por Flaubert, Stendhal e Proust) que se caracteriza por um progressivo rebaixamento do que o teórico francês chamou de “mediação interna”. Lugar da “crise mimética” em seu nível mais acirrado, o mesmo ocupado pela obra do escritor russo.

Conforme já se antecipou acima, a Teoria Mimética é uma teoria sobre o desejo. A premissa central sobre a qual se edifica todo o constructo teórico girardiano é a de que o desejo não é autônomo, mas sim mediado. Isso significa que o que nos move em direção a um objeto não são os atributos intrínsecos a ele ou uma vontade espontânea ou instintiva nascida no íntimo do sujeito desejante, mas sim o fato mesmo de esse objeto já ter sido desejado por outrem. Aí reside o sentido do termo mimético a qualificar o desejo: é que quando desejamos, imitamos desejos alheios.

Se a intuição é simples, seus desdobramentos são bastante abrangentes e exigiram de Girard o trânsito por diversos campos das ciências humanas, entre os quais a psicanálise e as ciências sociais. Isso porque, do embrião teórico que há pouco resumimos, forja-se um arrojado modelo explicativo dentro do qual se formula uma teoria antropológica apresentada na obra *A violência e o sagrado*, de 1972. A necessidade de síntese que estas considerações requerem irá necessariamente deixar lacunas e eventuais imprecisões, ainda que, na intenção de atenuá-las, recorramos a um recorte bastante específico que passaremos a enunciar.

Ao apresentarmos o objetivo deste artigo parágrafos acima, empregamos uma palavra pouco usual. Dissemos que nosso objetivo seria tratar da obnubilação do objeto do desejo e da dispersão do sujeito desejante. No contexto da narrativa kafkiana escolhida, isso equivaleria ao esfumaçamento do castelo e aos quiproquós em que K. se envolve, desviando-se do seu rumo, respectivamente. Obnubilação, conforme consta no dicionário Houaiss, diz respeito a um “estado de perturbação da consciência, caracterizado por ofuscação da vista e obscurecimento do pensamento”. Na leitura do romance, portanto, deparamos com um castelo que suspeitávamos, induzidos pelo título do livro, algo imponente e majestoso, mas que se revela evanescente e diáfano. Diante dele, nossa percepção obnubila-se, como obnubilada é a visão do nosso herói, tal como nos apresenta o narrador em capítulo sugestivamente intitulado (adiante voltaremos a esse ponto) “A espera por Klammm”:

O castelo, cujos contornos já principiavam a se desvanecer, permanecia silencioso como sempre, nunca ainda K. tinha visto o menor sinal de vida nele, talvez não fosse possível reconhecer alguma coisa daquela distância e no entanto os olhos exigiam isso e não queriam suportar a quietude. Quando K. fitava o castelo, às vezes era como se observasse alguém que estivesse calmamente sentado ali e dirigisse o olhar para a frente, não porventura perdido nos próprios pensamentos e com isso fechado a tudo, mas sim livre e despreocupado: como se estivesse sozinho e ninguém o observasse. Tinha no entanto de notar que era observado, sem que isso afetasse o mínimo que fosse sua tranquilidade; na realidade – não se sabia se era a causa ou a consequência – os olhares do observador não podiam se fixar e se desviavam.

Essa impressão estava hoje mais reforçada pela escuridão prematura: quanto mais ele fitava tanto menos reconhecia, tanto mais fundo mergulhava no crepúsculo. (Kafka, 2000, p. 150-151).

Encaminhemos, pois, a questão do desvanecimento do objeto a partir da seguinte indagação: por que o narrador, para melhor expressar a dificuldade do observador K., introduz uma comparação com um hipotético alguém postado diante do castelo e olhando despreocupadamente para a frente, de modo a fazer com que o próprio observador não conseguisse manter o olhar e viesse a desviá-lo? A imagem, cuja disposição dos personagens envolvidos faz lembrar as posições ocupadas pelo camponês e pela sentinela da narrativa “Diante da lei”, é bastante sugestiva para nossos propósitos e poderemos começar a apreciá-la destacando dela o ponto principal que é o fato de, na comparação, o narrador introduzir uma pessoa justamente entre o observador K. e o objeto castelo. O olhar desse terceiro elemento interpõe-se na linha entre o sujeito e o objeto, transformando numa tríade aquilo que, antes, configurava-se linearmente. Destacada essa nova disposição, expliquemo-la à luz do desejo mimético. Para tanto, acrescentemos ao que já foi dito sobre a teoria, mais um dado: o fenômeno da mediação.

Entende-se por mediador ou modelo aquele que é responsável por designar objetos como desejáveis para nós. Desse modo, o mediador como que ilumina o objeto, transfigurando-o a nossos olhos. Ocorre que, na vida prática, geralmente tomamos por modelos ou mediadores pessoas com as quais convivemos, de modo que meus interesses poderão colidir com os de meu mediador, gerando desde rivalidades, às vezes sutis, até conflitos mais abertos. Explicado assim, em termos triviais, talvez fosse possível pensar que a solução para os problemas das relações interindividuais também poderia se formular de maneira simples e exequível, o que, evidentemente, não é o que se verifica. É que há pelo menos dois agravantes que atravessam essa situação. Entendamo-los por meio de uma passagem do próprio René Girard:

O impulso em direção ao objeto é no fundo impulso na direção do mediador; na mediação interna, esse impulso é quebrado pelo próprio mediador já que este mediador deseja, ou talvez possua, esse objeto. O discípulo, fascinado por seu modelo, vê forçosamente, no obstáculo mecânico que este último lhe opõe, a prova de uma vontade perversa para com ele. Longe de se declarar vassalo fiel, esse discípulo não pensa senão em repudiar os laços da mediação. Esses laços, no entanto, estão mais sólidos do que nunca pois a hostilidade aparente do mediador, longe de lhe diminuir o prestígio, não faz senão aumentá-lo. [...] Então, o sujeito experimenta por esse modelo um sentimento dilacerante formado pela união destes dois contrários que são a mais submissa veneração e o mais intenso rancor. Eis aí o sentimento que chamamos de ódio.

Apenas o ser que nos impede de satisfazer um desejo que ele próprio nos despertou é verdadeiramente objeto de ódio. Quem odeia, odeia primeiramente a si mesmo em razão da admiração secreta que seu ódio encobre [...]. (Girard, 2009, p. 34).

Os dois aspectos importantes a se depreender da citação são: primeiro, o que Girard chamou de desejo metafísico e, segundo, a ilusão romântica que nos impede de reconhecê-lo. Por metafísico entende Girard aquele desejo que está por trás do desejo de posse: “o impulso na direção do objeto é no fundo impulso na direção do mediador” (2009, p. 34). O segundo aspecto refere-se à nossa inevitável dificuldade de perceber esse mecanismo e, conseqüentemente, de nos libertarmos dele. Isso ocorre porque o modelo, sendo simultaneamente guia e obstáculo de nossos desejos, estabelece conosco uma relação ambígua: aponta-nos o paraíso, mas ao mesmo tempo nos nega o acesso a ele¹.

1 O mediador é, segundo Girard (2009, p. 34), “o ser que nos impede de satisfazer um desejo que ele próprio nos despertou”.

Além disso, em nossa cultura, acostumamo-nos a ouvir discursos das mais variadas procedências que, em geral, tendem a nos inculcar a crença na autenticidade de nossas próprias vontades. Máximas como “seja você mesmo”, “obedeça seu coração” etc. são comandos que concorrem para sedimentar em nós a ideia, ilusória, segundo Girard, do desejo autônomo². Natural, portanto, que nos seja penoso abandoná-la.

Nesse sentido, talvez a principal teia em que K. se veja enroscado seja aquela constituída pelo triângulo formado por ele, Frieda e Klammm. O caráter de mediador deste último é facilmente constatável, muito embora, em determinadas passagens, como no discurso de Frieda (cap. 14), fique parecendo que tudo poderia se resumir a uma tentativa de K. em usar uma ex-amante de Klammm como atalho para conseguir uma audiência com ele e encurtar o caminho rumo à resolução de seu problema. Embora essa seja uma perspectiva válida, ela deve ser vista como apenas um detalhe de um traço muito mais significativo. Há passagens da narrativa, bastante eloquentes, que mostram de que maneira a enigmática figura de Klammm é imponente (mimeticamente falando) para K. No seguinte trecho, o narrador conjectura acerca do desinteresse de K. por Frieda, após o início da vida conjugal de ambos, vida essa que exigia dos dois, dela sobretudo, sofrível desgaste físico em decorrência da carga de trabalho. Segue o trecho:

[...] K. ficou sentado num banco da escola observando o frescor e a decisão que embelezaram seu corpo insignificante, e agora essa beleza havia acabado. Poucos dias de vida em comum com K. tinham bastado para chegar a isso. O trabalho de balcão de bebidas não fora fácil, mas provavelmente mais adequado a ela. Ou era a distância de Klammm a verdadeira causa desse declínio? A proximidade de Klammm é que a tornara tão incrivelmente atraente; graças a essa atração ela tinha arrebatado K. e agora murchava nos seus braços. (Kafka, 2005, p. 206).

Conforme se observa, o narrador enuncia, em sua explicação, uma consciência mimética. Nesse sentido, Frieda teria sido atraente na medida em que esteve à luz da influência de Klammm, como amante que foi desse importante burocrata. Uma vez longe da irradiação do modelo, sua aura enfraqueceu, alterando o próprio modo como K. a enxerga.

Erich Heller, em livro aqui já mencionado, ao considerar como alegóricos os nomes de personagens de *O castelo*, considera Klammm um “som que produz uma sensação de angústia próxima da claustrofobia, situação difícil, tenazes, cadeias, grampos de cerca, mas, também, o opressivo silêncio de alguém” (Heller, 1976, p. 110). Já Frieda, que ecoa *Friede*, do alemão, que significa ‘paz’, seria “a jovem através de cujo amor K. busca alcançar o objetivo de seus esforços” (Heller, 1976, p. 110). Em que pese algum estranhamento que possa causar a motivação fonética empregada por Heller para associar Klammm a “cadeias”, “silêncio” e “claustrofobia”, há que se destacar o fator de obstáculo que essas associações, de algum modo, evocam. Por outro lado, causa impressão o crítico não ter assinalado o fato mesmo de esse personagem, tão significativo para o ‘estancamento’ da trajetória de K., ter como letra inicial a mesma do nosso herói. Isso nos parece fortemente sintomático de uma relação de espelhamento ou de mediação, no sentido que a Teoria Mimética compreende essa última palavra. Mais próximo de nossa hipótese se mostrou esse mesmo crítico quando, sem qualquer referência ou alusão a René Girard, demonstrou uma pontual compreensão da triangulação mimética que envolve os personagens. Citemos o trecho:

2 Girard chegou a chamar de “a boa nova da modernidade” justamente esse ideário em cujo centro estaria o princípio da autonomia metafísica, ou seja, a ideia do indivíduo como senhor de si mesmo. Voltaremos a esse ponto no final do texto.

[...] K. é possuído de um único pensamento: deve aferrar-se a Klammm. Ao mesmo tempo, porém, sabe que a obsessão por esse pensamento o impede de alcançar o que equivocadamente acredita que somente Klammm lhe pode dar. Ele pressente que, se ao menos pudesse renunciar ao desejo avassalador, encontraria o que lhe escapa devido ao próprio empenho em obtê-lo. (Heller, 1976, p. 119).

“Se ao menos pudesse renunciar ao desejo avassalador”, escreve Heller, atingindo o cerne da problemática do desejo mimético. E por que nosso personagem não renuncia a esse desejo? Poderia ter algo a ver com um traço do seu temperamento (como também no de Joseph K.) marcadamente vincado pela obstinação (trágica?) em chegar ao cerne das coisas, embora desastrosamente se perca nesse caminho? Em caso afirmativo, o próprio Kafka teria deixado uma pista desse traço de temperamento, dessa vez na palavra que nomeia a profissão do protagonista. Retomando as considerações de Heller sobre os sentidos alegóricos das palavras escolhidas por Kafka, o termo *Vermesser*, que significa “agrimensor”, é bastante próximo ao adjetivo *vermessen* (que quer dizer audacioso), ao substantivo *Vermessenheit* (arrogância) e ao verbo *sich vermessen* que significa “praticar ato de orgulho espiritual e, também, utilizar a medida errada, cometer um engano numa medição” (Heller, 1976, p. 110). Como se pode perceber, tudo gira em torno da questão da “medida” ou, melhor seria dizer, de um erro de medida. No sentido clássico, tal como o definiu Aristóteles, aí residiria um traço fundamental da tragédia: o erro (*harmatia*) do herói, decorrente, como em geral se dá, de sua ignorância a respeito do que verdadeiramente está em jogo. *Mutatis mutandis*, o não-saber é, também, uma questão kafkiana.

Entre os que problematizaram o alcance da percepção dos personagens kafkianos com relação a seus próprios processos e mecanismos, Carone refletiu sobre a questão, adotando como ângulo o registro narrativo do texto de Kafka. O tradutor e crítico brasileiro começa por assinalar a não-onisciência do narrador kafkiano, traço que o distinguiria profundamente dos narradores oniscientes convencionais, caracterizados por “um acesso imediato à intimidade mais profunda dos seus personagens como também [por dispor] de uma visão panorâmica do conjunto da história que está narrando” (Carone, 2009, p. 16), tal como o narrador de *Dom Quixote*, capaz de discernir aquilo que seu personagem confunde, a saber, a realidade da fantasia. Assim, afirma Carone: “no *Dom Quixote* o narrador sabe, a respeito de seu herói, muito mais coisas do que este sabe a seu próprio respeito” (2009, p. 16). Já o narrador de Kafka, “embora fale pelo personagem, só mostra estar sabendo aquilo que ele realmente sabe, ou seja: nada ou quase nada” (2009, p. 16). Na medida em que também afeta o leitor (que pouco saberá do pouco que o narrador acessa), tal opção formal seria, ainda segundo Carone, a expressão da própria “consciência alienada do homem moderno, constrangido a percorrer às cegas os caminhos de uma sociedade administrada de alto a baixo, onde os homens estão concretamente separados não só uns dos outros como também de si mesmos” (Carone, 2009, p. 17).

É preciso insistir nesse ponto assinalado por Carone, não para repeti-lo, mas para submetê-lo ao diapasão de uma leitura mimética que, conservando a mesma conclusão, poderia ressignificá-la. Um dado importante a se considerar é que, não obstante o relativo não-saber do protagonista e do narrador, caso há em que Kafka deposita, em diálogos pontuais, formulações bastante específicas acerca dos conhecimentos dos males dos heróis em questão. Para além da que já mencionamos em que o narrador acusa o mecanismo mimético que sustentava a atração de K. por Frieda, acrescentemos mais dois exemplos: o primeiro, na narrativa *O processo*, mais precisamente no capítulo “Na catedral”. Em conversa com Joseph K., o sacerdote o repreende dizendo: “– Você procura demais a ajuda de estranhos – disse o sacerdote em tom de desaprovação, principalmente entre as mulheres.

Não percebe que não é essa a ajuda verdadeira?”. (Kafka, 2005, p. 212). Na própria narrativa *O castelo*, Erich Heller assinala o diálogo de K. com Pepi (que o crítico considera, certamente, a nosso ver, sua “personificação caricatural”) como um momento de “notável conhecimento de seu próprio mal”. Citemos um momento desse diálogo na tradução de Modesto Carone:

Não sei se é assim, minha culpa também não me é muito clara; só quando me comparo com você é que emerge algo dessa natureza; como se nós dois tivéssemos nos empenhado muito, com bastante ruído, infantilmente demais, inexperientes demais, para alcançar algo que, por exemplo, com tranquilidade, a objetividade de Frieda, tivesse sido fácil de ganhar, fácil e imperceptivelmente; como se esperássemos obtê-lo através do choro, arranhando, puxando, à maneira de uma criança que puxa a toalha da mesa mas não consegue nada, apenas põe abaixo todo o esplendor exposto e o torna inacessível para sempre – não sei se é assim, mas é antes assim do que como você conta, disso eu tenho certeza. (Kafka, 2000, p. 454-455).

A imagem de que K. lança mão para ilustrar sua condição, em comparação com a de Pepi, é bastante eficiente porque enfatiza o caráter desastrado da situação. Nesse sentido, há uma consciência, relativa que seja, de que parte da errância desnorteante do personagem tem a ver menos com uma inacessibilidade real da coisa almejada do que com o fato de ele esbarrar tontamente nas torturantes mediações em que se lança. Não é o castelo, mas o olhar do homem hipotético postado diante dele que lhe perturba a visão. Não é o portão da Lei, mas sua sentinela que confunde Joseph K. Não é o processo, mas as pessoas e as mulheres a quem ele febrilmente recorre que acabam por enviesar seu caminho e lhe confundir os passos. Certamente a obstinação orgulhosa (a “desmedida”) anima as infelizes investidas desse herói, mas K. não é um masoquista no sentido psicológico da palavra, porém alguém acometido pela febre mimética. Trata-se de um personagem que estaria sempre envolvido em “escândalo” (*Skandalon*) no sentido que Girard empregou essa palavra na obra *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*.

Skandalon é um termo que René Girard depreende da leitura que faz dos textos bíblicos. Segundo o pensador francês, “geralmente traduzida por escândalo, obstáculo, pedra na qual se tropeça, armadilha no meio do caminho” (Girard, 2008, p. 469), nos evangelhos, portanto, nunca aparece se referindo a algum objeto material, mas sim a um outro ou “eu mesmo alienado ao outro”. Em termos, portanto, de Teoria Mimética, comenta, então, que se trata do “obstáculo da rivalidade mimética, o modelo que se opõe frontalmente aos empreendimentos de seu discípulo, e que se torna para ele uma fonte inesgotável de fascinação mórbida” (Girard, 2008, p. 469). Em suma: “é o próprio desejo, sempre mais obcecado pelos obstáculos que ele excita, e multiplicando-os a seu redor” (Girard, 2008, p. 470).

A nosso ver, é esse o fundamento que está no cerne de um tipo de conduta que K. explica em seu diálogo com Pepi comparando-os, ambos, a crianças que se exasperam e, chorando, puxam a toalha da mesa na intenção de alardearem suas demandas o que, evidentemente, está longe de garantir o êxito de seus propósitos. A comparação lembra-nos uma passagem de *Memórias do subsolo* em que o narrador, em um problemático encontro com colegas em um restaurante, já um tanto embriagado, esforça-se por obter a atenção dos companheiros apelando para atitudes ridículas:

Eu sorria com desdém e fiquei andando do outro lado da sala, ao longo da parede, bem em frente ao divã, fazendo o percurso da mesa à lareira e vice-versa. Queria mostrar, com todas as minhas forças, que podia passar sem eles; no entanto, batia de propósito, com as botas no chão, apoiando-me nos saltos.

Mas tudo em vão. Eles não me dispensavam absolutamente qualquer atenção. Tive a pachorra de ficar andando assim, bem diante deles, das oito às onze [...] por instantes, tinha a impressão de estar delirando. “Estou andando assim, e ninguém me pode proibir de fazer isso.” Nessas três horas, três vezes fiquei suado e três vezes tornei a ficar enxuto. [...] passariam dez, vinte, quarenta anos, e eu, mesmo decorridos quarenta anos, haveria de lembrar com humilhação e repugnância estes momentos [...]. (Dostoiévski, 2000, p. 94).

Referindo-se à “importância [na literatura de Dostoiévski] de episódios que, à primeira vista, parecem cômicos”, Girard (2011a, p. 13), em sua apresentação ao volume de ensaios intitulado *A crítica no subsolo*, chama a atenção para o fato de como o personagem, por meio de suas ações e condutas, parece deliberadamente querer precipitar o próprio fracasso, algo que o narrador de *Memórias do subsolo* expressa, dolorosamente, no trecho citado. Situações como essa seriam amostras da “arte caricatural de Dostoiévski” manifestando o que, sob a perspectiva psiquiátrica, da qual Girard discorda, poderia ser tomado como masoquismo. Resultado de uma ambiguidade que o romancista russo leva a um vertiginoso paroxismo, essa conduta não estaria ligada a um desejo mórbido pelo infortúnio, o que caracterizaria o masoquismo, mas sim ao mecanismo da rivalidade mimética em níveis bastante acirrados, nos quais o desejo, “dilacerado entre o eu e um outro que sempre parece mais soberano, mais autônomo que o eu” (Girard, 2011a, p. 13), oscila entre os “impulsos alternados de abater o ídolo monstruoso e de ‘fundir-se’ com ele” (Girard, 2011a, p. 14).

A nosso ver, há, também em Franz Kafka, uma “arte caricatural” que, malgrado as consideráveis diferenças com relação às situações dostoiévskianas, igualmente se deixa interpretar como revelações dos mecanismos de mediação e disposição ambígua (adoração e repulsa) do sujeito desejante em relação ao seu modelo. Na narrativa *O castelo*, a conduta grotesca dos assistentes atribuídos ao agrimensor K. seria um exemplo extremo dessa dinâmica. Tais assistentes situam-se no nível mais baixo da cadeia mimética e, portanto, exibem de modo particularmente caricatural tanto a lógica da imitação quanto a postura de subserviência ao modelo, que, nesse caso, é o próprio K. Para tornar isso mais claro, conviria considerarmos que, no referido romance, haveria, como que em espirais, um circuito imitativo cujo epicentro seria o castelo (lugar ignoto, similar ao da Lei, na narrativa “Diante da lei” em *O processo*) em torno do qual orbitam, a um nível, porém, mais abaixo, os burocratas, entre os quais Klammer (e, talvez, Sortini) e outros de escalão mais ou menos similar. Nosso herói, na condição de estrangeiro, por assim dizer, deslizará por todas as órbitas possíveis abaixo desses burocratas, porém acima dos dois assistentes a ele designados. “Se o desejo é mimético por natureza, todos os fenômenos que ele produz tendem necessariamente à reciprocidade”, afirma Girard (2011a, p. 14). Assim sendo, os dois assistentes (uma sugestiva alusão ao fenômeno mimético do duplo) mantêm em torno de K. os comportamentos mais estranhos por exibirem a mimese do desejo no nível mais rasteiro, o da macaqueação, razão pela qual são caricaturas que exibem, de maneira grotesca, o que comparece, na verdade, no comportamento de todos os personagens. Na passagem a seguir, a perplexidade de K. acerca da obstinação de um dos assistentes em se manter colado à grade da casa onde estão ele e Frieda formula-se num enunciado (“sua persistência é exemplar”) cujo sentido manifesta exatamente o mesmo tipo de conduta que ele, K., mantém em relação à sua situação na aldeia. Já a maneira opressora como trata o assistente exaurido assemelha-se ao modo como, de forma caricatural, ele próprio é tratado em várias situações:

[...] ele viu junto à grade um dos ajudantes agarrado às barras, exaurido. [...] O que havia permanecido certamente mantinha o fervor, isso era visível porque ele, reavivado com a visão de K., começou a estender de novo os braços e revirar os olhos suplicantes.

[...] – sua persistência é exemplar – disse K. consigo mesmo e teve no entanto de acrescentar: - a tal ponto que vai congelar na grade.

Mas objetivamente tudo o que fez pelo ajudante não foi senão uma ameaça com o punho, que excluía qualquer aproximação. (Kafka, 2000, p. 243-244).

Já tivemos oportunidade de comentar acerca do fator de “desmedida” que, conforme vimos a partir das considerações de Heller, estaria sugerido na própria familiaridade de *Vermesser* (agrimensor) com *vermessen* (audacioso) e *Vermessenheit* (presunção; arrogância). Desse modo, há algo de irônico na fala de K. em considerar como “exemplar” (*musterhaft*) a “persistência” (*Unnachgiebigkeit*) do ajudante, já que se trata de um traço seu, tantas vezes ratificado em tantas escolhas mal medidas e, por isso mesmo, *tão infrutíferas*.

A obstinação, ou persistência ou, em suma, a inflexibilidade (*Unnachgiebigkeit*) de K., espelhada caricatamente na figura do ajudante com olhos suplicantes e agarrado às grades do lado de fora, arrasado de frio, constitui a característica que o mantém refém do aliciamento infrutífero das intermináveis falsas promessas de alcançar a entrada no castelo. Os fracassos dessas investidas não o desencorajam, nem mesmo aquelas notoriamente mais vazias. Se é assim, por que o fracasso, afinal, não lhe serve de aprendizado? Ouçamos as palavras proferidas em tom de gravidade pela dona do bar: “[...] para onde quer que se dirija, fique consciente de que o senhor é o que menos sabe neste lugar e tenha cuidado” (Kafka, 2000, p. 89). Seja qual for o sentido dessa advertência, ou mesmo a do prefeito ao dizer: “você está longe de compreender as autoridades” (Kafka, 2000), trechos como esses denunciam o modo como os habitantes da vila percebem a cegueira de K. e sua inflexível obstinação. Ocorre que K. é um típico produtor de escândalos. Cada iniciativa sua engendra o próprio obstáculo no qual irá esbarrar e é nisso mesmo, segundo crê, que residirá o valor da sua busca. A esse respeito, René Girard propõe a seguinte analogia em sua primeira obra que parece oportuna para o contexto em questão:

Um homem parte à procura de um tesouro que acredita escondido sob uma pedra. Ele ergue um número de pedras, uma após a outra, mas não encontra nada. Cansa-se dessa vã operação mas não quer renunciar a ela, pois o tesouro é por demais valioso. O homem vai então se pôr em busca de uma *pedra pesada demais para ser levantada*; é nessa pedra que vai investir toda a sua esperança, é junto dela que vai desperdiçar as forças que lhe restam. (Girard, 2009, p. 205; destaque do autor).

O romance inconcluso de Franz Kafka devolve-nos o herói K. quase da mesma maneira como o encontramos no início da obra: extenuado e errante. Extenuado, após uma noite mal dormida em que foi atendido, de madrugada, no leito de um funcionário da aldeia, situação semelhante à do início da história, quando se encontra exaurido após a viagem à terra desconhecida. Nesses momentos finais, vemo-lo novamente migrando, agora na companhia do carroceiro Gerstäcker, personagem com quem K. travara contato no primeiro capítulo. O formato do périplo desse herói lembra-nos o círculo, mas não há propriamente um desfecho, dado o caráter não concluído da obra, conforme mencionamos. Numa das últimas linhas do livro, o narrador nos informa: “K. riu, se pendurou no braço de Gerstäcker e se deixou conduzir por ele através da escuridão” (Kafka, 2000, p. 464). Esse segmento nos remete de volta à conclusão de Carone sobre o fato de a obra de Kafka elaborar, ficcionalmente, o inferno de estarmos “concretamente separados não só uns dos outros como também de si mesmos”.

É exatamente essa, afinal, a formulação cunhada por Girard para se referir a esse sintomático mal-estar da modernidade: “cada qual se crê sozinho no inferno e é isso o inferno” (2009, p. 82).

Para o teórico francês, o papel dos grandes romancistas modernos, no qual Kafka estaria, a nosso ver, inevitavelmente inserido, seria o de servir de guia para a saída dos círculos desse inferno, o que, em princípio, não contradiz o fato de a cosmovisão do autor tcheco se recusar a apresentar uma porta de saída ou qualquer forma de redenção, algo que parece não ter escapado a nenhum crítico da obra de Kafka. Já é muito o papel que uma literatura desse porte pode exercer quando nos põe a par dos mecanismos a que estamos submetidos. Kafka demonstrou consciência disso ao dizer em uma de suas cartas que “alguns livros funcionam como uma chave para as salas desconhecidas do nosso próprio castelo” (*apud* Carone, 2009, p. 58). É nessa direção que se encaminha o modo de ver do romance moderno segundo René Girard:

Quanto mais moderno for o romance, mais nos encontramos nos círculos de um inferno que pode ser definido em termos teológicos, como em Dante, mas também em termos profanos – para descrever o que se passa conosco, quando nossas relações com os outros ficam dominadas por nossos desejos e pelos deles, e quando suas próprias relações ficam dominadas por seus próprios desejos e pelos nossos. Na medida em que nossos desejos são sempre miméticos, e mais ainda quando sonhamos em ser autônomos e autossuficientes, esses desejos nos transformam em rivais dos nossos modelos, depois num emaranhado inextrincável de desejos idênticos e antagônicos que nos leva a uma frustração sem fim. (Girard, 2011b, p. 186).

Da perspectiva da Teoria Mimética acima sintetizada, a história do gênero romanesco constituiria, portanto, um mosaico de figurações do desejo que, tal como sabemos a partir das categorias lançadas no *Mentira romântica e verdade romanesca*, poderiam ser discriminadas pelo maior ou menor grau de revelação da doença mimética ou encobrimento da influência do mediador. Trata-se da diferença entre o romântico e o romanesco, portanto³. A esse respeito, não há dúvidas de que a ficção kafkiana estaria entre aquelas que propuseram uma figuração das mais aterradoras da condição do homem moderno. Em *O cânone ocidental*, Harold Bloom afirma ser a nossa época a “Idade de Kafka, mais ainda do que a Idade de Freud. Freud, seguindo astuciosamente Shakespeare, deu-nos o nosso mapa da mente, mas Kafka fez-nos saber que não devíamos acalentar qualquer esperança de utilizar esse mapa para nos salvarmos, nem mesmo de nós próprios” (Bloom, 2013, p. 438). Semelhante paralelo havia sido feito pelo próprio René Girard em 1972, quando da publicação do seu *A violência e o sagrado* ao afirmar: “Aqui, não é Freud que pode servir de guia, e tampouco Nietzsche [...]. Mas talvez Kafka, um dos raros a reconhecer na ausência de lei a lei enlouquecida, o verdadeiro fardo que pesa sobre os homens” (Girard, 1990, p. 234). Por fim se, conforme pensa Vilém Flusser, para quem “esperando por uma resposta autêntica a Kafka, estamos, portanto, ainda esperando a realização completa de sua mensagem. Estamos esperando por Kafka” (Flusser, 2002, p.81), pensamos que a Teoria Mimética teria muito o que contribuir nesse sentido, abrindo veios interpretativos ainda não percorridos.

3 “Reservaremos doravante o termo romântico para as obras que refletem a presença do mediador sem jamais revelá-la e o termo romanesco para as obras que revelam essa mesma presença.” (Girard, 2009, p. 40).

REFERÊNCIAS

- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos*. Tradução de Manuel Frias Martins. Lisboa: Editora Temas e Debates, 2013.
- CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Memórias do subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo, Editora 34, 2000.
- FLUSSER, Vilém. Esperando por Kafka. In: FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade: a literatura e o senso da realidade*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. p. 69-83.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Gambini. São Paulo: Editora da UNESP, 1990.
- GIRARD, René. *A crítica no subsolo*. Tradução de Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2011a.
- GIRARD, René. *A conversão da arte*. Tradução de Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2011b.
- GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Tradução de Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.
- GIRARD, René. *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*. Tradução de Martha Gambini. São Paulo; Paz e Terra, 2008.
- HELLER, Erich. *Kafka*. Tradução de James Amado. São Paulo, Cultrix, 1976.
- KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.