

4

A espiral que rodopia de Kafka a Lynch ou O sonhador é o sonho

“We live in the field of relativity. There’s probably a lot of different levels of the meaning of art. But it’s self-expression in a way, the big self expressing itself. It’s all about the self knowing the self. This consciousness is called self-referral consciousness. It’s always bending back on itself to know itself. And we are that. So somehow in this process music and painting and cinema is... I think, in the big picture, the self knowing the self.”

entrevista com David Lynch

Eu tive um sonho... Kafka, uma árvore e a sequência Fibonacci. Kafka confundia-se com os galhos da árvore – uma única, em campo aberto e seco – que eu percorria como a seiva. Em estado de semi-vigília, estava convencida de que poderia aplicar a sequência matemática à obra do escritor e relutei contra a consciência, por medo de perder para sempre aquele lampejo. Afinal acordei e, ao menos, lembrava-me do sonho.

O aparecimento de Kafka no meu sonho é compreensível: meus estudos faziam-me concentrar no autor e eu acabava de reler *A metamorfose*, naquele mesmo dia. Também a lembrança da sequência Fibonacci não galgou inexplicavelmente o meu inconsciente, nem a imagem da árvore; foram incitadas por restos diurnos e já se encontravam inter-relacionadas. Eu havia lido também, à noite logo antes de dormir, o resumo da pesquisa de um menino norte-americano de onze anos, Aidan Dwyer, que copiou os padrões de disposição dos galhos de certas árvores para a criação de um novo design de painéis de energia solar, aumentando em muito seu rendimento. Na disposição dos galhos dessas árvores, Aidan havia encontrado a sequência Fibonacci.

A sequência Fibonacci não se trata de uma qualquer, ela está inscrita nas espirais das conchas das praias e dos caracóis, no padrão de folhas e galhos de

· Aidan Dwyer foi um dos ganhadores do *Young Naturalists Awards* (Prêmio Jovem Naturalista), concedido pelo American Museum of Natural History (Museu Americano de História Natural) e teve indicação de sua pesquisa, que estava na internet, a partir da postagem de um amigo no Facebook.

árvores... e presente ainda em outras partes do planeta. A razão entre cada termo da sequência e o seu anterior resulta sempre na dízima infinita não periódica 1,618033..., designada pela letra grega Φ (*Phi*), em homenagem à Fídias (Phideas). É uma proporção que ocorre com bastante frequência na natureza e, considerada esteticamente ideal, serviu de parâmetro a várias obras de pintura, escultura e arquitetura – as pirâmides de Gizé, no Egito, foram construídas tendo em conta esta proporção (o quociente entre a altura de uma face e a metade do lado da base é quase 1,618), embora ninguém tivesse ainda ouvido falar no número *Phi*.

Para completar, ainda no mesmo dia, eu havia assistido no cinema ao filme *A Árvore da Vida*, de Terrence Malick. O filme entremeia ao seu enredo imagens do universo e da natureza primitiva, cercando a vida (e a morte) de uma família em transcendência. No entanto, a árvore que surgiu no meu sonho nunca esteve no filme, e sim lembrava a de um conto de J. R. R. Tolkien que lera cerca de duas semanas antes, “Folha por Niggle”. No conto, um pequeno pintor dedica-se à sua obra-prima, uma árvore solitária na paisagem. Niggle detém-se folha por folha e é capaz de criar um mundo novo a partir da imagem eterna de uma árvore. Foi a árvore de Niggle que vi no sonho.

Fui influenciada também por um *bestseller-blockbuster* que li e assisti muito tempo antes: *O Código da Vinci*. Quando tomei conhecimento da descoberta de Aidan, logo a sequência Fibonacci remeteu-me ao significado que possuía no contexto desta obra. Leonardo da Vinci foi o primeiro a utilizar a expressão *sectia aurea* (secção áurea) para designar a divisão de um segmento de reta segundo essa proporção. A formulação é simples: para seccionar um todo em partes desiguais, de modo a obter equilíbrio e beleza, é preciso que a razão entre o todo e a parte maior seja igual à razão entre esta e a parte menor. O número de ouro é também chamado *Divina Proporção*, desde que Fra Luca Paccioli, sob influência de Piero de La Francesca, escreveu um livro sobre o número, ilustrado com desenhos de Leonardo da Vinci.

O que interessa à análise de um sonho é a conexão que se faz entre idéias-imagens, sua concatenação, não os elementos em si mas entre si. contei o sonho à psicanalista Ivanisa Teitelroitz Martins, que sugeriu sua espacialização em três níveis: a matemática representando o real, Kafka como o simbólico, e a árvore na função de imaginário. E percebi que a literatura kafkiana havia se tornado para

mim, como para outros, signo de uma transcendência. No sonho, já não havia nenhuma diferença entre Kafka, a sequência Fibonacci e a árvore... eram todos a mesma coisa sob diferentes formas. O ensaio que se segue é cúmplice de um sonho.

4.1.

Do escritor para o leitor – o Narratário

Maurice Blanchot, em inspirado ensaio “Kafka e a Literatura”, faz uma defesa da literatura, ou da linguagem, e sua aptidão característica, a partir do exemplo de Kafka. Tal aptidão consiste fundamentalmente em remeter para além das próprias palavras que a constituem e comunicar o que não é dito.

Blanchot baliza-se na leitura do *Diário* de Kafka para tentar jogar luz sobre o cerne da obra do autor. Blanchot distingue a literatura (e por que não a arte?, como Chklovski ou Brecht) com base no estranhamento, mas o estranhamento experimentado pelo autor e refletido na obra como distanciamento. Trechos do *Diário* são referidos por Blanchot que aludem à dissolução da própria identidade de Kafka ao escrever, quando “habitava inteiramente cada idéia”; e ele comenta:

“Parece claro a vários analistas, em especial a Claude-Edmonde Magny, que **Kafka tenha sentido a fecundidade da literatura (para si mesmo, para sua vida e em vista de viver) desde o dia em que soube que a literatura era esta passagem do *Ich* ao *Er*, do *Eu* ao *Ele***. É a grande descoberta da primeira novela importante que escreveu, *O veredicto*... (...) E, no entanto, parece que acontece algo mais curioso ainda. **Pois está claro que, quando Kafka escreve *O veredicto*, *O processo* ou *A metamorfose*, escreve narrativas que tratam de seres cuja história só pertence a eles mesmos**; mas ao mesmo tempo trata-se somente de Kafka e da sua própria história, que só pertence a ele mesmo. É como se, quanto mais ele se afastasse dele mesmo, mais ele se tornasse presente. A narrativa ficcional coloca no interior de quem a escreve, uma distância, um intervalo (ele próprio fictício), sem o qual ele não poderia se expressar. Essa distância deve se aprofundar mais quando o escritor participa mais da sua narrativa. **Ele se põe em questão, nos dois sentidos ambíguos da palavra: é dele que trata a questão e é ele que está em questão – no limite, suprimido**.

Portanto, não basta escrever: *Eu* sou infeliz. (...) Somente a partir do momento em que chego a essa **substituição estranha**: *Ele* é infeliz, é que a linguagem começa a se constituir em linguagem infeliz para mim, a esboçar e a projetar lentamente o mundo de infelicidade tal como se realiza nela. Então, talvez, eu me sentirei em causa e minha dor será sentida nesse mundo de onde ela está ausente, onde ela está perdida, e eu com ela, onde ela não pode se consolar nem se acalmar ou deleitar, onde, **estranha a si mesma**, ela não permanece nem desaparece e dura sem possibilidade de durar. **Poesia é libertação; mas essa**

libertação significa que não há mais nada a libertar, que me liguei a um outro em que, no entanto, não me encontro mais (assim está explicado em parte que as narrativas de Kafka sejam mitos, contos extraordinários, para além do verossímil e do realizável: é que nelas ele se expressa por essa distância incomensurável, pela impossibilidade que há de nelas se reconhecer. Não é possível que aquele inseto seja ele: é, portanto, ele em sua condição mais íntima e mais irredutível).”¹

Blanchot reconheceu em Kafka a poética do estranhamento, ou da anulação. A narrativa ficcional depende de um estranho, um outro autor que não se equivale ao escritor, e também não se confunde com o narrador. A possibilidade da arte surgiria de um distanciamento do artista em relação a si mesmo. Porém, em Kafka esse distanciamento é adotado como o tema de suas obras e verifica-se na forma do texto, funcionando como catalizador da construção narrativa.

Em *A construção do fantástico na narrativa*, Filipe Furtado, professor do Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras de Lisboa, após creditar Tzvetan Todorov e Irène Bessière como suas principais influências teóricas, propõe e desenvolve um questionamento acerca do modo como as categorias narrativas propiciam a ambigüidade fantástica. Da mesma forma, é necessário que essa preocupação com a organicidade dos elementos narrativos mantenha-se constante ao se tratar do estranho no âmbito da narrativa. Com relação ao fantástico, Furtado assim delimita suas intenções no plano teórico:

“...o género será aqui abordado como uma organização dinâmica de elementos (*comuns à quase totalidade dos textos literários*) que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil. Como se procurará mostrar, é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, **tanto no plano da história como no do discurso**, que depende a existência do fantástico na narrativa.”²

De que maneira o estranho configura-se textualmente? Como comportam-se as categorias literárias com respeito a esse género de textos? A categoria do “leitor implícito”, em cuja hesitação apoiou-se Todorov para delimitar o fantástico, poderá mais uma vez mostrar-se útil. Furtado identificou-a com a

¹ BLANCHOT, M. “Kafka e a Literatura”. In: *A parte do fogo*, pp. 29-30.

² FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*, p. 15.

função do “narratário” – e usarei, daqui por diante, este termo que parece institucionalizar o papel que, na escrita, cabe à leitura.

Se o fantástico não é uma encenação do sobrenatural, e sim um método discursivo, como defende Bessière, o mesmo ocorre com o estranho. E se o gênero fantástico é entendido como a tematização do método fantástico nas obras, o mesmo raciocínio deve valer para o gênero estranho. Mas enquanto o método fantástico é a ambigüidade, na administração de possibilidades equivalentes, o método estranho desloca essa ambigüidade, e seu discurso torna-se o da *anulação* recíproca das possibilidades, rumo à impossibilidade – que é, no entanto, também impossível.

“A impossibilidade de poder terminar é apenas a impossibilidade de continuar. O mais surpreendente é que esta contestação (sem a qual não existe pesquisa, literatura ou linguagem, que não preexiste ao seu objeto e que é tão imprevisível em suas formas quanto o movimento que ela inverte) transpareça no próprio estilo de Kafka, que esse estilo seja, com frequência, sua manifestação quase nua.

Conhecemos esses desenvolvimentos que, especialmente no *Diário*, se constroem **de modo tão estranho**. Em torno de uma afirmação principal, vêm-se colocar as afirmações secundárias que a apoiam globalmente, ao mesmo tempo esboçando algumas restrições parciais. Cada restrição se encadeia a uma outra que a completa, e, ligadas entre si, elas formam em conjunto uma construção negativa, que ao mesmo tempo prossegue e se conclui: chegada a termo, a afirmação está ao mesmo tempo inteiramente desenvolvida e inteiramente retirada; não sabemos se a tomamos pelo avesso ou pelo direito, se estamos diante do edifício ou do fosso onde o edifício desapareceu. Existe realmente a impossibilidade de descobrir que faceta do pensamento se volta para nós, tanto ele se revolve como se, na ponta de um fio torcido, tivesse como finalidade apenas reproduzir o seu movimento de torção. As palavras de Kafka, pelo fato de tentarem uma verdadeira **regressão ao infinito**, dão a impressão tanto de se ultrapassarem de maneira vertiginosa quanto de se apoiarem no vazio.”³

Esse tipo de raciocínio contestador tipicamente kafkiano em que Blanchot enxerga a “regressão ao infinito” (e também Jorge Luis Borges, em prefácio à sua tradução de *La metamorfosis*, de 1938), discernível desde a novela *O veredicto* (1912), escrita aos seus 29 anos, poderia ser bem representado pela imagem de uma espiral – assim, a associação de Kafka à sequência Fibonacci parece

· Filipe Furtado cita como suas fontes sobre o narratário: Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, pp. 265-267; Gerald Prince, *Introduction à l'étude du narrataire*, in *Poétique* n° 14, Paris, 1973, pp. 178-196; A. J. Greimas e Joseph Courtés, *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979.

³ BLANCHOT, M., op. cit., pp. 31-32.

encontrar alguma justificativa. O infinito está expresso na dízima que é o número *Phi*.

Blanchot, ao abordar o discurso narrativo kafkiano em “Kafka e a Literatura”, concentra-se no seu aspecto de discurso (expressão por idéias-palavras) e dá pouca atenção ao seu aspecto de narrativa (expressão por idéias-imagens). Mas a narrativa em Kafka está em sintonia com o discurso, que corresponderia aqui aos galhos e às folhas, nos quais o autor deteria-se como um Niggle se pudesse, sem nunca conseguir terminar a árvore. Ocorre que, a determinado ponto no conto de Tolkien, o pequeno pintor viaja para dentro do próprio quadro e lá reconhece sua árvore “terminada mas não acabada – ‘Exatamente o contrário de como costumava ser’, ele pensou...”⁴ Antes ele polia cada folha da árvore, diferenciava uma e todas elas, aprumando seus detalhes, e o tempo nunca seria suficiente para que o quadro ficasse pronto. Depois, a pintura estava terminada, mas não acabada: a pintura da árvore torna-se árvore – é assim que Blanchot olha para Kafka: o discurso torna-se uma linguagem – poema discursivo.

“Muitas vezes a linguagem de Kafka gostaria de se manter no modo interrogativo, como se, acobertado do que escapa do sim e do não, ele esperasse alcançar alguma coisa. Mas as questões se repetem ao se circunscreverem; cada vez mais afastam o que buscam, arruinam a possibilidade; continuam desesperadamente na única esperança de uma resposta, e só podem continuar tornando toda resposta impossível, mais ainda, anulando a própria existência daquele que questiona...”⁵

Blanchot cita novamente Claude-Edmonde Magny quando, retomando uma expressão de T. S. Eliot, refere-se à obra de Kafka como um “correlato objetivo” de suas emoções originalmente incomunicáveis. A literatura dá uma materialidade ao que não possui palavra própria. Ela não expressa a dor, por exemplo, mas faz a dor existir de outro modo, com a materialidade das palavras. O objeto em que se constitui a dor não é sua representação, mas sua apresentação a partir da forma literária. A literatura não expressa, “...é preciso primeiro que esse objeto exista, isto é, que ele seja um total sempre indeterminado de relações determinadas, em

⁴ TOLKIEN, J. R. R. “Folha por Niggle”. In: __ *Sobre Histórias de Fadas*, p. 110.

⁵ BLANCHOT, M., op. cit., p. 32.

suma, que haja nele, como em todas as coisas existentes, sempre um algo mais que não seja verificável.”⁶

Escrever é patinar no vazio, até que no vazio desenha-se a forma, que é ao mesmo tempo sua perdição. Kafka dá forma ao vazio na poética de sua construção e faz do indizível sua palavra própria. Sua obra converte-se, assim, em testamento deixado à linguagem; e seu fiel amigo Max Brod prestou-nos o favor de por duas vezes salvá-la, do próprio autor e do regime nazista. Kafka condenou sua obra, segundo Blanchot, pois escrever impedia-o de escrever, ainda que a única saída para ele fosse escrever. A literatura é insuficiente e necessária. As obras de Kafka apresentariam-se, assim, como “correlatos objetivos” da impossibilidade e da necessidade de comunicar-se.

“...é esse movimento em direção à sua impossibilidade que é sua condição e seu fundamento; é esse movimento que, antecipando-se ao seu nada, determina sua possibilidade, que é ser esse nada sem realizá-lo. E, em outras palavras, a linguagem é real, porque pode se projetar para a não linguagem que ela é e não realiza.”⁷

Em Kafka, a convergência da narrativa para o nada que ela é e que não realiza é particularmente notável em obras como *O processo*, *O castelo* e *A construção*. Blanchot qualifica essa narrativa como impessoal e mítica, fiel à essência da linguagem.

Todorov não sabe o que fazer de Kafka. Bessière, por sua vez, dividiu em sua obra uma fábula do estranhamento – e é bem capaz de ter sido esse o motivo de ele ter decidido queimá-la. O perigo que toda linguagem corre é o de ser entendida como representação de outra coisa, ao invés de prevalecer por sua própria necessidade. A arte deve ser *real*.

Para Filipe Furtado, em coerência com Todorov e Bessière, *A metamorfose* não é uma abordagem totalmente fantástica, embora encene uma transgressão do real. Na medida em que a reação do narratário no texto é de “aceitação natural e quase indiferente da ocorrência meta-empírica”, a obra foge para “o plano da parábola, convidando o leitor a enveredar pela interpretação alegorizante”⁸.

⁶ Ibidem, pp. 28-29.

⁷ Ibidem, p. 28.

⁸ Em *A construção do fantástico na narrativa*, de 1980, Filipe Furtado, em concordância com Tzvetan Todorov, compreende a “literatura do sobrenatural” por três gêneros: fantástico, maravilhoso e estranho. Porém, opta por utilizar outra expressão no lugar de “sobrenatural”, qual

Permitam-me, na carona de Blanchot, discordar destas posições tomadas diante de Kafka – todas partem de um pressuposto falacioso – e apostar em *outra* direção. O que distingue a obra kafkiana parece ser a manipulação da função do narratário, que, ao ser acionado como pivô da narrativa, priva o leitor real de uma orientação clara. A obra, desse modo, afirma o movimento que vai do escritor para o leitor. “Ele (*o escritor*) se põe em questão, nos dois sentidos ambíguos da palavra: é dele que trata a questão e é ele que está em questão – no limite, suprimido.”⁹ E com o leitor acontece o mesmo. O narratário torna-se o lugar onde escritor e leitor podem encontrar-se.

4.2. **Mooreeffoc**

O leitor real é o destinatário mediato da obra, enquanto o leitor implícito (o narratário) é o receptor imediato (e fictício) do discurso narrativo. A função do narratário é servir de modelo do leitor, orientar sua leitura, comunicar-lhe o seu papel; ele próprio, o narratário, um “ser de papel”. O narratário é como a personagem do próprio leitor presente na obra – com quem, em última instância, o leitor real poderá identificar-se ou não. Ele é mais facilmente detectável quando intradieético, ou seja, quando intervém na ação como personagem. Já o narratário extradieético é menos perceptível e pode ser sublinhado através do discurso do narrador e de outras personagens.

Em *O veredicto*, com amparo do narrador, o leitor é “testemunha” da pureza de sentimentos de um rapaz chamado Georg, que reluta em dividir as boas notícias de sua vida com um amigo no exterior que não experimenta a mesma ventura. Ele vai, então, até seu velho pai pedir uma opinião sobre o conteúdo da carta que pretende enviar, e a reação do pai é inesperada: acusa-o de não ter amigo nenhum no exterior. E é o pai quem se sente traído, como o filho havia temido em

seja “fenomenologia meta-empírica”: “...o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente do termo (aqueles que, a terem existência objectiva, fariam parte de um sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido), mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe.” (*A construção do fantástico na narrativa*, Op. Cit., p. 20.)

⁸ FURTADO, F., op. cit., p. 79.

⁹ BLANCHOT, M., op. cit., p. 30.

relação ao amigo. Assim, pode ser que Georg estivesse de fato escondendo as boas novas do pai e fosse a ele que buscasse um meio de falar, através do artifício de um amigo, talvez inventado. A inversão do discurso de Georg, pelo qual se pautava a narrativa até então – e, por consequência, a inversão do narratário –, é profunda: uma nova interpretação de si mesmo. E quando Georg comete suicídio é o próprio narratário que ele arrasta consigo – este é o final trágico das histórias estranhas: o suicídio do narratário (abro aqui um parêntesis para incluir a mera lembrança de *Mulholland Drive*, de David Lynch, e de *O Homem de Areia*, de E.T.A. Hoffmann).

Mas Georg renasce como Gregor em *A metamorfose*, novela seguinte de Kafka, publicada em 1915. E com Gregor nasce também um novo narratário – transmutado em barata desde a primeira linha. Esse narratário não é subvertido a meio termo do percurso narrativo, ele já se apresenta ao leitor bipartido, duplo, estranho... Gregor e o mundo em redor não se espantam o suficiente com sua metamorfose, como se não fosse de todo impossível, apesar de gerar um insuperável incômodo. E ao narratário não resta opção de leitura que não seja o estranhamento, já que não pode identificar-se com reações realistas, que questionariam a possibilidade de um homem tornar-se barata. Com isso, fica excluída em definitivo a possibilidade de uma explicação psicologizante da narrativa.

No fantástico, a realidade permanece um termo de comparação válido. Em Kafka não cabe a verdade, suprimida pela relatividade em paradoxo – opiniões em torno da falta (o buraco da linguagem) que invalidam umas às outras e criam um objeto inexistente. Já o relativismo fantástico inscreve-se no domínio arbitrário das invenções do homem. O fantástico equilibra-se entre o maravilhoso e o estranho e, nesse equilíbrio, mantém-se no campo da realidade. Mas se o sobrenatural revela-se uma “realidade” ou se fica determinado que é do próprio sujeito que parte a contradição, então, a realidade cotidiana deixa de ser um parâmetro ou uma preocupação central.

Em *O veredicto*, Kafka ainda mantém-se no plano psicológico – pode-se duvidar da sanidade do pai ou do filho ao longo da narrativa –, mas não importa. No fim das contas, a novela mantém-se fiel à poética kafkiana que coloca em cheque o narratário. Em *A metamorfose*, o sobrenatural parece ser apenas um subproduto da intenção kafkiana, apenas um dos artifícios encenados de “caça ao

narratário”. Nenhuma personagem com que o leitor possa identificar-se coloca em dúvida a possibilidade do acontecimento sobrenatural, assim como não importa, em *O veredicto*, que pai ou filho estejam falando a verdade e que o amigo seja uma invenção.

A metamorfose literal de Gregor é a metamorfose simbólica do narratário. Pois se a descoberta de Kafka já se mostra em *O veredicto*, com *A metamorfose* ele a torna evidente. Kafka manipula a categoria do narratário, ela é o seu tema. O narratário já não hesita ante às possibilidades de explicação, como no fantástico. Aqui ele hesita ante a si próprio, ante às possibilidades de ser e se reconhecer. É nesse aspecto que Kafka distingue-se do fantástico: a ambigüidade em suas narrativas não se refere à realidade dos acontecimentos, mas sim àquele que percebe os acontecimentos, o sujeito.

J. R. R. Tolkien, em “Sobre Histórias de Fadas” – ensaio que vem acompanhado em sua publicação do conto já mencionado “Folha por Niggle” –, distingue Fantasia criativa de *Mooreeffoc*, ou Fantasia chestertoniana. *Mooreeffoc* é a palavra *Coffee-room* vista do lado de dentro em uma porta de vidro, como foi vista por Dickens, e usada pelo prolífico escritor inglês Gilbert Keith Chesterton para denotar a estranheza provocada por coisas habituais quando percebidas por um novo ângulo.

O “fantástico humano”, como Sartre indicou, não apenas apresenta a imagem invertida do mundo humano, mas também requer, para permanecer fantástico, a inserção do herói e do leitor “em reverso” no seio de um mundo “em reverso”. Porém, Sartre quando imaginou o “fantástico humano” priorizou a encenação do mundo “em reverso” no lugar da percepção “em reverso” do mundo – representada no papel do narratário.

Em outras palavras, Sartre buscava elucidar o modo como a “fenomenologia meta-empírica” apresenta-se em Kafka e, por isso, reconheceu em sua obra um desdobramento do gênero fantástico. Entretanto, *Mooreeffoc* aqui não se trata de uma perspectiva que altera somente os objetos (o mundo exterior), mas além disso, empresta uma certa identidade ao sujeito. *Mooreeffoc* significa, antes de mais nada, estar do lado de dentro – a estranheza diz respeito àquele que a vê. “O sonhador é o sonho”¹⁰ (*apud* Lacan), diz James Joyce a respeito de *Finnegans*

¹⁰ LACAN, Jacques. *O Seminário*, livro 23: o sinthoma, p. 121

Wake, e podemos completar dizendo: o “estranhador” é o estranho. Dessa maneira, as personagens de Kafka (inclusive o narratário) são parte do mundo que as cerca e reagem fazendo parte. Kafka exige do herói e do leitor que estejam do lado de dentro da narrativa. Pode ser que exija o mesmo da crítica e da teoria literárias que se lhe dedicam: *Mooreeffoc*.

4.3.

O deslocamento da Ambigüidade e o descolamento do Narratário

Filipe Furtado assume-se herdeiro de Tzvetan Todorov e Irène Bessière. Sua opinião é de que somente com *Introdução à Literatura Fantástica*, de Todorov, a crítica do gênero atinge a maioria: “trata-se do primeiro trabalho sobre o gênero que o estuda de uma forma mais global, integrando-o nas categorias mais gerais do discurso literário e atentando exclusivamente nos problemas da estrutura textual em si.”¹¹ Em contraponto, Furtado salienta a contribuição de Irène Bessière com *Le récit fantastique*, em que ela, além de questionar certas posições teóricas de Todorov, avança propostas de caracterização do gênero fantástico, ao encará-lo como forma mista de “caso” e “enigma”. Tendo conferido o devido crédito às suas ascendências teóricas, Furtado precipita uma investigação do fantástico, tratando colateralmente dos gêneros maravilhoso e estranho.

É dessa maneira que o gênero estranho vem sendo tratado pela teoria crítica em geral: colateralmente. O estranho que a teoria literária pariu está ligado ao fantástico pelo cordão umbilical, e o parto foi de trigêmeos: o maravilhoso é a ovelha branca (ou parda) entre duas ovelhas negras. A diferenciação que se faz entre os três gêneros baseia-se na associação que se faz entre eles, como explicitado por Furtado nesta passagem:

“Já que o emprego de temática meta-empírica com uma função central na intriga constitui o elemento comum ao fantástico, ao maravilhoso e ao estranho que paralelamente os demarca do resto da literatura, o factor susceptível de os

¹¹ FURTADO, F., op. cit., p. 14.

· Biagio D’Angelo, em tradução do primeiro capítulo de *Le récit fantastique* para o português, optou por traduzir a expressão “*forme mixte du cas et de la devinette*”, utilizada por Bessière, por “forma mista do caso e da adivinha”.

diferenciar entre si deverá surgir neste traço ou situar-se em relação directa com ele.”¹²

O pressuposto poderá mostrar-se falacioso. O gênero estranho acabou não se distinguindo previamente à sua comparação com o fantástico e deu-se, então, pouca atenção ao que poderia de fato caracterizá-lo – o mesmo não se passou ao maravilhoso, considerado precursor do fantástico. Afinal, não é possível que um gênero sustente-se simplesmente na resolução racional do que poderia, à primeira vista, parecer outro gênero. A impressão que se tem é de que sequer haveria o estranho, não fosse pelo fantástico. E pelo mesmo motivo, a literatura referida como estranha por Todorov e seus sucessores está limitada a uma única vertente – é provável até que por influência dos exemplos escolhidos por Freud em seu ensaio *O Estranho* (*Das Unheimliche*). Entretanto, Freud tem como álibi a humildade com que se ocupou deste “ramo da estética” – não se julgava crítico literário, nem pretendia dar conta de todas as possíveis manifestações do estranho na arte, e muito menos tinha interesse em defender um gênero.

A crítica que Furtado dirige a Todorov e que fundamenta sua proposta de investigação volta-se para o papel de destaque que reservou ao “leitor implícito”, e sua reação de hesitação, na caracterização do fantástico. Furtado retifica a seu modo a proposição todoroviana, a partir da ótica/ ética de Bessière:

“Assim, um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga comunicando-a às suas estruturas e levando-a a reflectir-se em todos os planos do discurso. Daí que, como se procurará mostrar adiante, o género não seja inteiramente definível, como pretende Todorov, pela hesitação perante a fenomenologia insólita representada através do narratário. Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados. Por isso mesmo, como todas as outras características do género (a começar pelo tratamento, que lhe é específico, da própria temática meta-empírica), a função do narratário terá de subordinar-se, servindo-a, à ambiguidade fundamental que o texto deve veicular.”¹³

“Assim, facilmente se depreende que afastar o traço distintivo do fantástico da sua situação própria (a ambiguidade) para o colocar no papel (nem sempre explícito ou convincente) destinado ao narratário, como o faz Todorov, equivale a dar prioridade ao acessório sobre o essencial, privilegiando um factor aleatório em

¹² Ibidem, p. 34.

¹³ Ibidem, pp. 40-41.

desfavor de uma característica constante de qualquer narrativa que se inscreva no gênero.”¹⁴

O que incomoda Furtado é o uso do termo “hesitação” em referência a um “ser de papel”. Enquanto a “ambigüidade” estaria inscrita no texto, a “hesitação” encontraria-se fora do texto. Então, ele opta por pensar a ambigüidade. Para Bessière, a hesitação é a articulação narrativa da metodologia fantástica, entretanto, um traço não-específico. Efetivamente, não creio que a mudança de nível operada entre os dois termos faça diferença. Ao fim e ao cabo, contata-se que o único capaz de detectar a ambigüidade de um texto permanece sendo o leitor. Talvez a proposta de Furtado possa resumir-se assim: “Este texto é ambíguo (fantástico) e, portanto, eu hesito”, no lugar da proposição de Todorov, que corresponderia a “Eu hesito e, portanto, este texto é ambíguo (fantástico)”. A utilização da lógica de Todorov é quase espontânea pelo público leitor; já a lógica de Furtado demanda aprofundamento na matéria textual. Não fica claro como Furtado propõe que o leitor comum seja capaz de distinguir o gênero fantástico. Qual categoria poderia ser mais útil que o narratário?

O que determina um gênero senão sua própria orientação de leitura? O gênero reflete um método e este método prescreve uma leitura. Assim, temos a Comédia, a Tragédia, o Drama, a Poesia, a Fábula (Alegoria), o Maravilhoso, o Fantástico, o Estranho etc. O fantástico, por exemplo, depende de uma leitura que não seja nem poética nem alegórica. Nele, a função do narratário geralmente é identificada ao herói ou a outra personagem. Deriva sempre de uma percepção ambígua da ocorrência sobrenatural, que leva à hesitação.

Qual a importância de que seja mantida a ambigüidade do texto fantástico? Para a comunicação eficaz de uma obra sustentada no fantástico (ambigüidade). A comunicação eficaz se estabelece sob uma orientação de leitura. Se “hesitação” é má palavra pois refere-se ao narratário – uma construção teórica –, o termo “ambigüidade” defendido por Furtado para textualizar a mesma idéia, apenas reverte o sentido da equação para referir-se, então, à construção do narratário, empreendida pelo texto. Todavia, o entendimento de Furtado sobre o narratário mostra-se, incompreensivelmente, restrito:

¹⁴ Ibidem, p. 76.

“Manter a dúvida entre a explicação natural e a crescente evidência do meta-empírico ao mesmo tempo que se impede uma opção clara pela leitura alegorizante, eis a linha de actuação prescrita (implicitamente, na maioria das vezes) pela narrativa fantástica aos seus destinatários. A tarefa de neles suscitar essa perplexidade, contudo, nunca é atribuída apenas a um factor isolado, mas antes, como se acentuou atrás, à actuação coordenada das principais estruturas da obra, o que relega o narratário para uma posição periférica no conjunto dos traços do género.”¹⁵

A tarefa de suscitar a perplexidade realmente não deve ser atribuída apenas ao narratário. É esta a própria tarefa que conjura o narratário e sua perplexidade – o termo “perplexidade” refere-se a ele, tanto quanto o termo “hesitação”. O que é o narratário senão o reflexo da “atuação coordenada das principais estruturas da obra”? Que função tem essa atuação coordenada senão suscitar o narratário que veicule a perplexidade? Se o leitor vem a identificar-se ou não com o narratário, está apenas prestando testemunho quanto à eficácia da “atuação coordenada das principais estruturas da obra”.

O narratário não ocupa uma posição periférica, ele é a constatação teórica de que um texto só ganha vida quando é lido – palavras sem alguém que as leia não significam nada. Sendo o narratário uma prescrição de leitura, ele está expresso em qualquer estrutura literária e no que seja feito dela. Nada impede que um gênero possa ser compreendido por esta categoria teórica. Pelo contrário, Furtado parece caminhar em círculo apenas para voltar ao mesmo lugar.

Apesar de sua determinação em menosprezar a categoria do narratário, é a ela que Furtado recorre quando se vê num impasse. Por exemplo, ele exclui Kafka do fantástico em função da reação do narratário de “aceitação quase indiferente à ocorrência meta-empírica”, “embora (*sua obra*) encene temática claramente extranatural e não racionalizada de forma explícita.”¹⁶ É curioso que os críticos pareçam unânimes em apontar o narratário como diferencial da obra kafkiana. Para distinguir o estranho, Furtado também apela para a figura do narratário, ainda que subliminarmente: “se a ambiguidade caracteriza o fantástico, a recusa da fenomenologia meta-empírica é a chave do estranho.”¹⁷ Eu pergunto: quem poderia recusá-la? A “recusa” é, tanto quanto a “hesitação”, uma reação própria

¹⁵ Ibidem, p. 82.

¹⁶ Ibidem, p. 79.

¹⁷ Ibidem, p. 40.

ao leitor, ao sujeito. Caso se queira textualizar a recusa, será necessário outro termo para designá-la a esse nível.

Sem dúvida, uma caracterização do fantástico não deve circunscrever-se apenas ao papel do narratário, mas deve levar em conta também os elementos que contribuem para a reação esperada do leitor. Mas para isso não é preciso afastar o narratário de sua posição privilegiada. Pelo contrário, o estudo defendido por Furtado pode ser compreendido como o estudo da constituição do narratário.

O narratário fantástico hesita entre explicações racionais ou a aceitação da ocorrência meta-empírica. O narratário estranho, por sua vez, não hesita, mas eu não chegaria ao ponto de afirmar que recusa essa fenomenologia – tal atitude parece antes compatível à do leitor fantástico, que enfim decide-se por uma explicação racional. O termo “recusa”, além de trazer implícita a crítica que o próprio Furtado faz a Todorov (de privilegiar o narratário), denota a prerrogativa injustificada de que a “fenomenologia meta-empírica” (um acontecimento exterior) goza na caracterização do gênero estranho.

Assim, retomo *O Homem de Areia* de E.T.A. Hoffmann, inveterado representante do gênero estranho, para constatar que a ambigüidade da fenomenologia meta-empírica já não constitui o mote da obra, ou melhor, não é a este tema que ela se presta. A ambigüidade sim permanece o cerne da obra, mas invertida sobre seu eixo. Nataniel é peça-chave daquilo que vê, disso não restam dúvidas ao final da trama (e, provavelmente, nem ao longo). Nataniel, principal referência do leitor, vê com a certeza, não com a dúvida. Por mais que ele próprio seja capaz de admitir uma interpretação racional do que lhe ocorre, isso não é suficiente para que adote uma perspectiva de distanciamento. Nataniel está dentro.

A contraposição das noções de atuação e acontecimento auxilia Bessière na distinção do fantástico. “O relato fantástico surge do conto maravilhoso do qual guarda a marca do sobrenatural e o questionamento sobre o acontecimento.”¹⁸ A autora refere-se a *O Homem de Areia*, de Hoffmann, como pseudo-fantástico, já que seu centro temático é a atuação, e não o acontecimento, a identidade pessoal e não a economia do universo. No fantástico, “o ‘estranho inquietante’ não é o eu, mas a ocorrência, índice do descontrole do mundo”¹⁹. Já no conto de Hoffmann, os acontecimentos não se saparam da questão de identidade. É como se Bessière

¹⁸ BESSIÈRE, Irène. “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”, p. 9.

¹⁹ Ibidem, p. 6.

disseste-nos que o estranho utiliza o método fantástico para escapar-lhe – também em Kafka ou em Borges.

O que une os gêneros fantástico e estranho pode bem ser a fenomenologia meta-empírica, mas aquilo que os afasta é o papel do narratário. A ambigüidade que caracteriza o estranho está deslocada da fenomenologia meta-empírica para o narratário. E isso Todorov já havia identificado parcialmente em Kafka.

No lugar da “recusa”, referida por Furtado ao estranho, ou da “adaptação” proposta por Todorov em vista de Kafka, teríamos, um tanto sarcasticamente, a “confusão pela indiferença” – em oposição à hierarquização. Para o estranho, a fenomenologia meta-empírica não é mais do que um artifício ou a consequência aparente do seu método. O discurso e a narrativa, por seu turno, tendem à duplicação e à anulação, não à ambigüidade. O que parece ser não é.

Compreendido desta forma, o gênero estranho passaria a abarcar muito mais obras e autores do que atualmente, vários dos quais não encontram gênero e poderiam ser acolhidos pelo Estranho. Em comum: a dissolução do narratário.

4.4.

***The After Hours*, a solução pela confusão**

The After Hours, 34º episódio da primeira temporada da série de televisão americana *Twilight Zone* (CBS, 1959-64) – em português *Além da Imaginação* –, traz a personagem Marsha White perambulando em uma loja de departamentos, à procura de um presente para a mãe. Marsha decide-se por um dedal de ouro e é, então, encaminhada por um ascensorista da loja ao nono andar do edifício. Chegando lá, parece não haver ninguém, as prateleiras estão todas vazias e a porta do elevador fecha-se antes que Marsha possa dar meia-volta. Eis que surge uma vendedora para guiá-la até o único item exposto em uma das prateleiras: um dedal de ouro. Marsha demonstra suspeita diante das circunstâncias e da vendedora, que parece saber demais sobre ela. Com pressa em deixar o lugar, paga pelo dedal e toma o elevador, sem levar a nota fiscal. Durante a descida, Marsha nota que o dedal está amassado e arranhado; e assim, o ascensorista pára no terceiro andar da loja, onde são feitas as reclamações. O supervisor e o gerente, colocados a par do caso, informam Marsha de que a loja não possui um nono andar. Nesse momento,

ela reconhece, a pouca distância, as costas da vendedora que a atendeu. Mas dá-se conta, em seguida, de que se trata na verdade de um manequim de vitrine. Os ponteiros do relógio giram e o tempo passa: Marsha acorda num dos escritórios da administração, onde descansava depois do susto. Descobre que foi esquecida trancada dentro da loja de departamentos, cujo expediente havia terminado. Marsha procura uma saída e começa a escutar vozes misteriosas que chamam pelo seu nome; os manequins da loja movem-se sutilmente – um deles assemelha-se muito ao ascensorista das cenas anteriores. Absolutamente transtornada, Marsha vai parar dentro do elevador e é transportada novamente ao nono andar. Lá, onde os manequins são estocados, eles ganham vida e a cercam. A vendedora do dedal está entre eles e explica que Marsha esqueceu-se de sua “verdadeira” identidade: a de um manequim; agora que Marsha estava de volta, seria a vez de a vendedora viver entre os humanos por um mês. Marsha assume a posição estática de um manequim, enquanto seu olhar parece recordar sua estada entre os humanos. No dia seguinte, o supervisor passa por um dos manequins na loja e detém-se por um instante, como se o reconhecesse: é Marsha White.

A maioria dos episódios da série *Twilight Zone* foi escrita por seu criador, Rod Serling, mais tarde co-roteirista do filme de ficção-científica *O Planeta dos Macacos* (1968). Até o momento de sua resolução, *The After Hours* segue a linha fantástica, oscilando entre o sobrenatural e suposições psicologizantes. Porém, o episódio não termina na ambigüidade. Será que desemboca no maravilhoso?

A partir da subversão da identidade da personagem principal, a narrativa é toda ela subvertida e re-enquadrada – em outro gênero, o estranho, e não através da explicação racional dos acontecimentos. O espectador acreditava conhecer a personagem, mas enganou-se; acreditava saber o papel que lhe cabia (hesitação), enganou-se mais uma vez. O desenrolar ambíguo da narrativa funciona mais como estratégia para a revelação final do que indica a natureza da narrativa – pode até referir-se à natureza do discurso, mas não da história, que só é desvendada ao fim. A leitura fantástica revela-se, assim, um engodo, uma pista falsa para atrair o leitor. Dois universos entrecruzam-se e confundem-se, um manequim e outro humano. E a ambigüidade já não se encontra mais ali onde estava – num passe de mágica, atravessou o eixo que permite verificá-la (sujeito-objeto), abandonando o real para voltar-se ao sujeito, que confere estatuto de real.

A menos que se pretenda acrescentar uma terceira saída para o impasse fantástico, *The After Hours* deveria refletir ainda uma de suas resoluções possíveis já apontadas: uma explicação racional ou a aceitação do sobrenatural. Todorov não se enganou, as duas vias se unem – trata-se de explicar como.

4.5. **Estrangeiros para nós mesmos**

O indivíduo é o novo eixo/ critério de uma revolução no pensamento e nas artes. Se o processo histórico de individuação do homem, cujo sintoma evidente é “o psicanalista”, deu-se em paralelo ao processo de autonomia da representação, com a superação do duplo primitivo – como defende José Gil em *Monstros*, de 1994 –, o fantástico e o estranho nas artes parecem representar os dois lados de uma mesma moeda. O Fantástico, enquanto gênero, é a evidenciação de um método da imaginação que, calcado na autonomia da representação, expõe a fratura original da presença, que é condição de toda significação. Já o Estranho vem evidenciar o lado da moeda que o Fantástico negligencia: a condição de sujeito.

Para Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos*, o sobrenatural, ou a “inquietante estranheza”, vem anunciar os trabalhos do segundo Freud, instalando a diferença no seio de nós mesmos “sob a sua forma mais desamparadora e (...) como condição última de nosso ser *com* os outros.”²⁰. Rimbaud já o havia anunciado: “O Eu é um outro”²¹.

A dissolução da identidade do personagem principal, com que o leitor tende a identificar-se, prenuncia a dissolução do próprio leitor e, em última instância, é responsável pelo efeito sobrenatural de tais narrativas. Segundo Julia Kristeva, sensação de estranho e sensação de sobrenatural confundem-se e correspondem à travessia do reprimido e ao desmoronamento das defesas conscientes. Kristeva utiliza o termo “despersonalização” para qualificar essa sensação.

“Depois de ampliar a sua reflexão que poderia levá-lo a reconhecer no efeito sobrenatural o emblema do funcionamento inconsciente, ele mesmo tributário do

²⁰ KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 202.

²¹ RIMBAUD, Artur. Lettre de Rimbaud à Georges Izambard (dite “du Voyant”), 13 maio 1871.

recalcamento, Freud delimita as suas condições, sublinhando algumas particularidades da semiologia na qual ela se manifesta. Magia, animismo ou, de forma mais prosaica, ‘incerteza intelectual’ e lógica ‘desafinada’ (segundo Jentsch) são todos propícios ao efeito sobrenatural. Ora, o que reúne esses procedimentos simbólicos, no caso muito diferentes, reside num enfraquecimento do valor dos signos enquanto signos e de sua lógica própria. O símbolo deixa de ser símbolo e ‘reveste toda a eficiência e toda a significação do simbolizado.’ Em outros termos, o signo não é vivido como arbitrário, mas toma uma importância real. Consequentemente, a realidade material que o símbolo poderia indicar correntemente pulveriza-se em proveito da imaginação, que não é senão ‘a acentuação excessiva da realidade psíquica em relação à realidade material.’ Estamos aqui diante da ‘onipotência de pensamentos’ que, para se constituir, invalida tanto o arbitrário dos signos quanto a autonomia da realidade e os coloca sob a dominação de fantasmas que exprimem desejos ou temores infantis. (...) Enquanto que, numa outra instância semiológica, podemos pensar que o retorno do recalcado tomara o aspecto do sintoma somático ou da atuação, aqui a falha do significante arbitrário e a sua tendência a se coisificar em conteúdos psíquicos, que tomam o lugar da realidade material, favoreceriam a experiência do sobrenatural.”²²

Se no fantástico, leitor e personagens hesitam diante da significação, no estranho eles são assombrados pela significação. O estranho substitui a lógica sintagmática fantástica por uma lógica paradigmática/ fantasmática. “Falando de um acontecimento *estranho*, não levamos em conta suas relações com os acontecimentos contíguos, mas sim aquelas que o ligam a outros acontecimentos, afastados na cadeia, mas semelhantes ou opostos.”²³

O acaso une o fantástico ao estranho, no que escapam à ação da lei. Não é a ausência de conteúdo semântico o que caracteriza o fantástico, é a arbitrariedade desse conteúdo. Já no estranho o conteúdo semântico sintagmático é substituído por um conteúdo semântico paradigmático, que institui uma nova lei.

A idéia de “despersonalização” como sensação de estranho (*unheimlich*) ou sobrenatural também está expressa no conceito lacaniano de objeto-olhar (*gaze*). O sujeito, para Lacan, ocupa uma dupla posição, de sujeito e objeto, em relação ao mundo exterior. Ele não está apenas diante do mundo, o mundo tem olhos para ele – o sujeito está também sob a mira do objeto. A barreira entre o interno e o externo dissolve-se: não há um sujeito em si e nem um mundo em si.

O que é *O corcundinha* de Walter Benjamin, senão o “objeto-olhar” que a partir de “dentro” espreita de fora? “Aquele que é olhado pelo corcundinha não sabe prestar atenção. Nem a si mesmo nem ao corcundinha. Encontra-se

²² KRISTEVA, J., op. cit., p. 195.

²³ TODOROV, T., op. cit., p. 100.

sobressaltado em frente a uma pilha de cacos...”²⁴ Benjamin descreve um acidente que acontece no espaço de um susto. O acidente é atribuído ao próprio olhar do corcundinha que lhe tira a atenção. Lacan chama esse ponto traumático de *tiquê*, Barthes em *Camera Lucida* (1980), chama de *punctum*. “This confusion about the location of the rupture, *tuché*, or *punctum* is a confusion of subject and world, inside and outside. It is an aspect of trauma; indeed, it may be this confusion that is traumatic.”²⁵

4.6.

Mulholland Drive e a duplicação da narrativa

Levando-se em conta as artes narrativas nos séculos XX e XXI, como a literatura e o cinema, não é difícil encontrar obras que escapem às classificações tradicionais de gênero e caiam no limbo de uma arte moderna ou contemporânea, que nega qualquer tendência. Dentre os cineastas contemporâneos, destaca-se o nome de David Lynch. Fantasia, surrealismo, suspense, terror?

Lynch, um fenômeno de público, é identificado com o cinema autoral, ou seja, aquele que não participa de um gênero. Todavia, isso pode apenas indicar uma falta. O estranho confunde-se com o autoral se considera-se o estranhamento como procedimento por excelência da arte, ao dificultar o reconhecimento e proporcionar uma visão – em referência ao formalista russo Viktor Chklovski, que, pouco antes da publicação de *O Estranho*, ocupava-se do estranhamento (*ostranenie* – *остранение*) em *A arte como procedimento*, de 1917.

Em agosto de 2008, tive a oportunidade de acompanhar o cineasta norte-americano David Lynch durante as duas semanas em que ele esteve no Brasil para o lançamento de seu livro, *Em Águas Profundas: Criatividade e Meditação*, e a divulgação da meditação transcendental – e também a promoção da prática junto a instituições de ensino e empresas, por intermédio da *Fundação David Lynch*. Eu fazia parte de uma pequena equipe de filmagem, com acesso praticamente irrestrito a Lynch. O resultado foi o documentário de longa-metragem *Transcendendo Lynch*, que chegou a ser exibido em circuito comercial brasileiro e do qual assino a co-direção e a montagem.

²⁴ WALTER, Benjamin. “Infância em Berlim”. In: *Obras Escolhidas: Rua de mão única*, p. 142.

²⁵ FOSTER, Hal. *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*, p. 134.

Apesar de não concordar com o roteiro final do documentário exibido nos cinemas, a experiência mostrou-se extremamente válida por diferentes razões, mas principalmente pelo simples fato de eu ter estabelecido contato com Lynch. No início do ano de 2010, enviei para ele o meu filme de ficção *Rua dos Bobos*, um média-metragem com 40 minutos de duração que eu acabava de lançar. E apesar de Lynch confessar uma disposição arredia para acompanhar as novas produções do cinema contemporâneo, ele assistiu ao filme e respondeu por email: "*Very interesting film – strange story (as in the fact that I have never seen a story like this – or a world like this) with real nice pace and mood. The directing was great and the lead actress did great.*" O que me impressionou foi o adjetivo utilizado por Lynch para qualificar o meu filme: "*strange*". Logo ele? Se há um adjetivo que possa qualificar sua obra é o "estranho".

Eraserhead (1977), primeiro longa-metragem de David Lynch, e talvez o mais tocante, opera um deslocamento da possível metamorfose do protagonista para a de seu filho, um bebê disforme que passa a assombrá-lo. Depois de assistir a *Eraserhead*, Mel Brooks convidou o cineasta para dirigir seu segundo longa-metragem, *O Homem Elefante* (1980), biografia do inglês Joseph Merrick (1862-1890), portador de uma doença que provocou terríveis deformidades em 90% do seu corpo. Apesar de destoar do restante da filmografia de Lynch, por sua narrativa mais clássica, *O Homem Elefante* foi um sucesso de bilheteria. Mas foi com a série de televisão *Twin Peaks* (1990) que David Lynch alcançou notoriedade. E nos cinemas, apesar de êxitos anteriores como *Veludo Azul* (1986) e *Coração Selvagem* (1990) – ambos exploram comportamentos humanos extremos – foi *Mulholland Drive: Cidade dos Sonhos* (2001) que trouxe a Lynch a aclamação do público e da crítica, além de enormes retornos de bilheteria. Lembro-me do impacto que o filme exerceu sobre mim à época de seu lançamento: era o primeiro filme de Lynch a que eu assistia e fiquei sem entender ao final; e, por isso, não gostei – da mesma forma, que Clarice Lispector havia me desagradado ao primeiro contato, quando era mais jovem.

No documentário *Transcendendo Lynch*, há uma cena em que um rapaz de uma das platéias faz a seguinte pergunta ao diretor:

· "Um filme muito interessante – história estranha, porque eu nunca vi uma história como esta, ou um mundo como este – com ritmo e clima muito bons. A direção é ótima, assim como a atriz principal."

“Eu sou um admirador dos seus filmes, e deles o meu favorito é *Mulholland Drive*. E, ao contrário dos outros filmes, eu consegui chegar a uma interpretação relativamente segura da maioria dos elementos do filme. *(risadas na platéia e um sorriso de Lynch)* Exceção notável com relação a uma misteriosa caixa azul *(risadas)*, que pareceu um elemento central do filme. E a minha modesta interpretação é de que seria uma espécie de caixa de pandora, que seria aberta com a realização do assassinato que é planejado no filme. Será que o senhor poderia fazer algum comentário a respeito dessa caixa azul?”

A resposta de Lynch foi um simples “Não”, seguido, é claro, de muitas risadas na platéia... Atravessamos o cubo (ou a tela) e o mundo encontra-se refeito. **O cubo não é mais do que um artifício que organiza a subversão da narrativa e aí reside o poder de sua representação.**

A meio-termo de *Mulholland Drive*, sua narrativa sofre um embaralhamento e desdobra-se em uma segunda, que não deixa de ser a primeira – a narrativa duplica-se. O conjunto da obra engloba, portanto, duas narrativas separadas ainda que unidas em uma “narrativa maior” – separadas na medida em que se referem a contextos (ou realidades) diversos, mas unidas em torno de identidades narrativas que se corrompem, identidades que são distorcidas ou trocadas entre si para criar uma segunda narrativa. A narrativa maior – a que se pode chamar poética da obra – constitui-se, assim, por um processo de duplicação da primeira narrativa. Seu todo reflete a diferença e a soma de suas partes. Por outras palavras, a poética de *Mulholland Drive* sustenta-se na repetição/ retorno do diferente.

A segunda narrativa é, ao mesmo tempo, uma anulação da primeira, e vice-versa; o embaralhamento das identidades narrativas significa a anulação das identidades anteriores – seja a de um personagem, de uma fala ou de um cenário – formando um novo contexto. A narrativa inteira é posta em jogo por uma outra de si mesma, e com ela, é claro, o narratário é posto em jogo – ele que não se encontra em parte alguma, senão na própria narrativa. A narrativa não se duplica à toa: se todos os seus elementos são subvertidos, ela não mantém nenhuma identidade, e a identidade da própria narrativa é anulada. E esta anulação torna-se, então, sua identidade: uma narrativa estranha. **A identidade necessita pelo menos de um outro para ser e de um outro de si mesmo para não ser.** Em *Mulholland Drive* há uma protagonista, duas, ou melhor, duas em uma, ou quatro em duas, que guiam a orientação do narratário, mas os elementos da obra de

maneira geral, e a própria narrativa, refletem essa mesma orientação: a anulação pela duplicação.

Talvez um dos mundos apresentados no filme corresponda ao “real”, tudo indica que o segundo. Sendo assim, a primeira narrativa é que seria a deformidade ou a distorção da segunda narrativa. Poderia-se ainda pensar que a primeira guiasse pelo desejo, como um sonho o faria. O rearranjo de identidades, aliás, é um mecanismo muito comum aos sonhos. E a obra de Lynch tem sido comparada a eles – assim como o título *Mulholland Drive* no Brasil foi adaptado para *Cidade dos Sonhos*, o título de seu último filme, *Inland Empire* (2006), virou *Império dos Sonhos*, mas poderia ser literalmente e melhor traduzido por *Império de Dentro*. A intuição do artista já nos aponta para a sua poética: a partir de dentro, como Kafka. O que pode, afinal, significar “estar dentro”? Nos termos deste ensaio, o narratário confunde-se com a narrativa e a leitura torna-se objeto de uma nova leitura.

Mulholland Drive é onírico por desvio. Tolkien diferencia as histórias de fadas das histórias de sonhos, fábulas e histórias de viajantes. É crucial que a história de fadas genuína seja apresentada como “verdadeira”, ou seja, que possua a “consistência interna da realidade” – e nesse aspecto Todorov viu semelhança entre Kafka e o maravilhoso. Tolkien cita em contraposição *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, uma narrativa emoldurada pelo sonho e com transições de sonho. Nas histórias de fadas, ao contrário, o encantamento não deve ser motivo de explicações e nem de riso – caso das histórias de viajantes, que Tolkien vê como sátiras, e que remetem à perspectiva do Anjo referida por Sartre. As explicações podem levar também à ficção científica, que busca apoio numa suposta ciência, e eu acrescentaria que podem levar ainda ao estranho todoroviano, espécie de ficção científica da mente – a fantasia, ao invés de cientificizada, é psicologizada e substituída, assim, pela ilusão. Tolkien tem uma opinião dura da ficção científica: “a mais escapista de todas as formas de literatura”²⁶.

Também não se usa o estranho para criar *thrillers* psicológicos como se usa a fantasia para *thrillers* científicos? A “ilusão”, ou “loucura”, serve de explicação no primeiro caso, já as ciências naturais é que oferecem essa possibilidade no

²⁶ TOLKIEN, J. R. R. “Sobre Histórias de Fadas”. In: *Sobre Histórias de Fadas*, p. 73.

segundo caso. O estranho em sua “bela forma”, a forma artística de sua poética narrativa, é a anulação do escapismo – na colocação de Blanchot, renuncia-se aos limites e deve-se renunciar também ao ilimitado. E assim como a fantasia enquanto poética narrativa dá origem ao Belo Reino, o estranho dá origem a um tipo característico de Mundo Secundário. Já a ilusão, marca registrada do estranho todoroviano, seria coisa para mágicos, de quem Tolkien tem também péssima impressão:

“A Arte é o processo humano que produz Crença Secundária como subproduto (esse não é seu objetivo único nem final). Os elfos também conseguem usar Arte da mesma espécie, se bem que mais habilmente e sem esforço – é o que parecem mostrar os relatos. Mas chamarei de Encantamento a destreza mais potente, especialmente élfica, por falta de palavra menos discutível. **O Encantamento produz um Mundo Secundário no qual podem entrar tanto o planejador quanto o espectador, para satisfação de seus sentidos enquanto estão dentro; mas em estado puro ele é artístico por desejo e propósito.** A Magia produz, ou finge produzir, uma alteração no Mundo Primário. Não importa quem se diga que a pratique, fada ou mortal, ela permanece distinta – não é arte, e sim técnica, seu desejo neste mundo é *poder*, dominação dos objetos e das vontades.

A Fantasia aspira à destreza élfica, o Encantamento, e quando bem-sucedida aproxima-se mais dele do que todas as formas de arte humana. No coração de muitas histórias de elfos feitas pelos homens reside, aberto ou oculto, puro ou misturado, o desejo por uma arte subcriativa viva e realizada, que (por muito que se lhe assemelhe no exterior) é internamente bem diferente da avidez por poder centrado em si mesmo que é o sinal do simples Mágico. É desse desejo que os elfos, em sua melhor parte (mas ainda assim perigosa), são feitos principalmente. E é deles que podemos aprender o desejo e a aspiração central da Fantasia humana – mesmo que os elfos sejam, e ainda mais na medida em que sejam, somente um produto da Fantasia.”²⁷

No Sonho não existe Arte. Talvez se possa dizer que as narrativas oníricas façam parte do gênero estranho na medida em que manipulam identidades. E em distúrbios mentais, como a ilusão e a alucinação, não há sequer controle, quanto mais Arte. Enquanto a Magia produz uma Crença Secundária, o Encantamento produz um Mundo Secundário – a Magia equipara-se à técnica (coitada, em letra minúscula!) e o Encantamento à Arte. Poderia-se dizer que Kafka e Lynch aspiram à destreza élfica com a criação de um Mundo Secundário.

No Mundo Secundário, Tolkien reflete, escritor e leitor estão dentro. Mas as histórias do Belo Reino são consolativas e, para além da satisfação de antigos

²⁷ Ibidem, pp. 60-61.

desejos, oferecem o Consolo do Final Feliz, que “reflete uma glória para o começo” da história.

“Eu quase me arriscaria a afirmar que todas as histórias de fadas completas precisam tê-lo (*o Consolo do Final Feliz*). No mínimo diria que a Tragédia é a verdadeira forma do Drama, sua função mais elevada, mas o contrário vale para a história de fadas. Já não parecemos possuir uma palavra que expresse esse contrário, vou chamá-lo de *Eucatástrofe*. O conto *eucatastrófico* é a forma verdadeira do conto de fadas, e sua função mais elevada.

O consolo das histórias de fadas, a alegria do final feliz, ou mais corretamente da boa catástrofe, da repentina ‘virada’ jubilosa (porque não há um final verdadeiro em qualquer conto de fadas), essa alegria, que é uma das coisas que as histórias de fadas conseguem produzir supremamente bem, não é essencialmente ‘escapista’ ou ‘fugitiva’. Em seu ambiente de conto de fadas – ou de outro mundo – ela é uma graça repentina e milagrosa: nunca se pode confiar que ocorra outra vez. Ela não nega a existência da *discatástrofe*, do pesar e do fracasso: a possibilidade destes é necessária à alegria da libertação. Ela nega (em face de muitas evidências, por assim dizer) a derrota final universal, e nessa medida é *evangelium*, dando um vislumbre fugaz da Alegria, Alegria além das muralhas do mundo, pungente como o pesar.”²⁸

Todorov não se enganou quando localizou os gêneros estranho e maravilhoso em pólos opostos. O movimento no estranho parece dar-se ao avesso do maravilhoso. Enquanto a fantasia está associada ao desejo (para fora) e, no gênero maravilhoso, desemboca na *Eucatástrofe*, o estranho está voltado para dentro e a possibilidade da eucatástrofe é que não deve jamais ser negada ou o gênero rende-se à *Discatástrofe*, que é um destino ominoso e trágico – o oposto da graça. O final de *Mulholland Drive* é o suicídio da protagonista principal e também reflete para o começo da história, não glória mas desgraça, ou ruína.

Curiosamente, Tolkien faz uma restrição clara e direta ao Teatro – mas não se refere ao Cinema. Ele considera o Teatro “naturalmente hostil à Fantasia”,²⁹ visto que as formas fantásticas não podem ser falsificadas. No teatro, é necessário trabalhar com mecanismos para representar a Fantasia; são pessoas os instrumentos da ilusão. Assim, Tolkien é da opinião de que a fantasia deve ser deixada a cargos da palavras.

“...o Teatro, por sua própria natureza, já empreende uma espécie de magia falsa, digamos pelo menos substituta – a apresentação visível e audível de pessoas imaginárias numa história. Isso, por si só, é uma tentativa de falsificar a varinha do mágico. Introduzir fantasia ou magia adicional nesse mundo secundário quase

²⁸ Ibidem, p. 77.

²⁹ Ibidem, p. 57.

mágico, mesmo com sucesso mecânico, é exigir algo como um mundo interno terciário. É um exagero.”³⁰

Arrisco-me a dizer que o cinema produz esse “mundo interno terciário” de que fala Tolkien, ao esconder os mecanismos da ilusão que o teatro ostenta, e possibilita, assim, que a fantasia fique a cargo também da imagem e do som, inclusive a palavra. Pois não é exatamente a imagem e o som que se fazem linguagem, como no teatro, mas sim a gravação da imagem e do som. Assim, obras do próprio Tolkien, primeiro a trilogia *O Senhor dos Anéis* (2001–2003) e, agora, *O Hobbit* (separado em dois filmes, com o lançamento do primeiro previsto para dezembro de 2012), puderam ser satisfatoriamente levadas para o meio cinematográfico, reproduzindo um Mundo Secundário enquanto mantêm viva a crença na fantasia, necessária ao gênero maravilhoso.

Já as obras de um Kafka são possíveis de ser encenadas tanto num teatro como no cinema – aliás, por vezes, tem-se mesmo a impressão de estar lendo uma peça de teatro que abarca o nível dos pensamentos, mas mantém o eterno tom de farsa. Entretanto, Lynch, que cria cinematograficamente, foi capaz de explorar o gênero estranho de uma forma impensável talvez para Kafka. O “mundo interno terciário” que o cinema produz está camuflado em suas dobras (ou seus cortes) e constitui uma nova identidade física (visual e sonora), proporcionada por uma gravação manipulável. Tolkien expõe sua teoria nos termos da fantasia, como observa-se na seguinte passagem:

“...o ‘Drama do Belo Reino’ – aquelas peças que, conforme abundantes registros, os elfos muitas vezes apresentavam aos homens – é capaz de produzir Fantasia com um realismo e um caráter imediato que ultrapassam os limites de qualquer mecanismo humano. Como consequência, seu efeito usual (sobre um homem) é ir além da Crença Secundária. Se presenciarmos um drama do Belo Reino, nós estaremos, ou pensaremos estar, pessoalmente dentro de seu Mundo Secundário. A experiência pode ser muito semelhante ao Sonho, e às vezes (pelos homens) tem sido (ao que parece) confundida com ele. Mas no drama do Belo Reino estamos em um sonho que outra mente está tecendo, e o conhecimento desse fato alarmante pode escapar à nossa compreensão. Ao experimentar diretamente um Mundo secundário, a poção é forte demais, e nós atribuímos à Crença Primária, não importa quão maravilhosos sejam os acontecimentos. Somos iludidos – se é essa a intenção dos elfos (sempre ou a qualquer tempo), é outra questão. Seja como for, eles mesmos não se iludem. Para eles essa é uma forma de Arte, distinta da Mágica ou da Magia propriamente dita. Eles não vivem nela, apesar de talvez serem

³⁰ Ibidem, p. 58.

· Os filmes citados foram dirigidos pelo neozelandês Peter Jackson.

capazes de gastar mais tempo com ela do que os artistas humanos. O Mundo Primário, a Realidade, é o mesmo para elfos e homens, ainda que valorizado e percebido de modo diverso.”³¹

O cinema talvez seja das linguagens humanas a de maior potência élfica, aquela com maiores chances de imitar um “Drama do Belo Reino” – se fosse ao vivo, aí sim. Pois o cinema dá aos homens a vantagem de uma distância facultada pelo tempo (que os elfos não necessitam) para ocultar sua mágica, a técnica. E talvez também o cinema, que acolhe o maravilhoso, proporcione mais espontaneamente do que a literatura possa os meios para o desenvolvimento de um viés estranho de narrativas, ao estabelecer a identidade para além de nome ou descrição, calcada firmemente no registro audiovisual, que é físico-temporal. *Mulholland Drive*, sem a aptidão característica do cinema, seria muito difícil de recriar literariamente e afiançar o mesmo efeito. Lynch não precisou, como Kafka também não, restringir-se à metamorfose de seu protagonista (ou de um seu representante) para expressar uma mesma intenção ou necessidade poética, e encontrou sua alternativa através do discurso cinematográfico, e não literário. Nenhum elemento narrativo de *Mulholland Drive* passa incólume, a não ser pela identidade física – quase impossível de ser recriada literariamente nos mesmos termos. Essa identidade física verifica-se também nas palavras e nos sons. Por um lado, através do recurso no filme à repetição de falas iguais em contextos diferentes – falas aparentemente iguais, exteriormente iguais, mas cujo significado ou intenção diferem de sua “aparição” anterior –, o que poderia ser reproduzido literariamente. Por outro lado, o som audível no cinema tem o mesmo poder de uma imagem.

A mais famosa cena de *Mulholland Drive* passa-se no Club Silencio – onde as protagonistas do filme encontram o cubo azul na bolsa de uma delas (já haviam encontrado antes uma chave, na bolsa da outra; e o cubo tem uma fechadura). “No hay banda.” – diz o apresentador do espetáculo no clube noturno. “Silencio! No hay banda.” É tudo uma ilusão, é tudo gravação. O apresentador traz ao palco um tocador de “trompete em surdina”. Mas o trompetista tira da boca o instrumento e a música continua a tocar – como se houvesse magia envolvida. O apresentador, então, desaparece às vistas do espectador – mais uma vez: mágica. Em seguida, a cantora Rebekah del Rio é chamada em cena. Ela canta com tanta emoção que

³¹ Ibidem, p. 60.

sofre um desmaio de esgotamento e, ainda assim, sua bela voz continua ressoando – as protagonistas entreolham-se. O cinema é uma ilusão, não há real, a menos que se pretenda. David Lynch parece mais uma vez apontar para sua poética, em que o real simplesmente não é a medida da obra artística que se cria. Para se ter idéia do fetiche em torno do filme, o diretor acaba de inaugurar em Paris, em setembro de 2011, um clube noturno de nome Club Silencio, cujos interiores foram planejados e supervisionados pelo próprio.

Há um trecho do documentário *Transcendendo Lynch* em que o diretor exprime sua atração por Kafka. Cito suas palavras: “*I love the book ‘The metamorphosis’ by Franz Kafka. I wrote a script. And it was... at the time, making the bug was tricky... It’s a real gift... he’s got a vein of a way to go... and creates these worlds that I personally just love, and I think a lot of people love.*”

Arrisco-me a dizer que Lynch realizou cinematograficamente, a partir de identidades físico-temporais, visuais e sonoras, o que Kafka realizou literariamente: um Mundo Secundário. Ele encontrou na linguagem cinematográfica uma forma original de anulação da narrativa e do narratário. Com David Lynch, a poética do estranho embrenha-se no cinema e arrebatou o público contemporâneo. Mas poderiam ser citadas várias outras obras cinematográficas atuais que realizam a subversão do narratário, ou jogam com essa figura; entre elas: *Quero ser John Malkovich* (1999), de Spike Jonze com roteiro de Charlie Kaufman, *Werckmeister harmóniák* (2000), de Béla Tarr, *Mais Estranho que a Ficção* (2006), de Marc Foster, *Cisne Negro* (2010), de Darren Aronofsky, *Caminho para o Nada* (2010), de Monte Hellman, *Sudoeste* (2011), de Eduardo Nunes... e mesmo obras anteriores – como *Rebecca* (1940), de Alfred Hitchcock, *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, e *Laranja Mecânica* (1971), de Stanley Kubrick – já exploravam este potencial narrativo.

Sem dúvida, é complicado estabelecer a diferença entre o fantástico e o estranho, mas não é difícil percebê-la. O estranho assemelha-se mais ao seu pólo oposto, o maravilhoso, na mesma proporção em que se diferenciam. A polarização desses dois gêneros faz pressupor que partilhem de características comuns que justifiquem a antinomia. São gêneros que se voltam sobre si mesmos. O fantástico busca ainda no real uma medida. O maravilhoso e o estranho não necessitam

pautar-se pelo real. O estranho, de sua parte, precisa apenas estabelecer uma identidade narrativa para, então, manipulá-la. A medida do real torna-se parte de um jogo (para quem está incluso), e não mais um receio (para quem vê-se de fora).

As narrativas do estranho seguem a premissa de que somos estrangeiros para nós mesmos. E, seguindo o raciocínio de Blanchot, partem de escritores e afins que, estrangeiros para si mesmos, duplicam seu estado de criação na obra. As coisas mudam de lugar porque muda o ponto de vista, mas o ponto de vista muda porque muda aquele que vê. Não há realidade verdadeira como parâmetro pois nem sujeito nem objeto são fixos. Ou melhor, o estranho segue um outro parâmetro de realidade – que nasce da repetição, em oposição à reprodução.

Furtado tem razão quando defende que, ao se tratar do literário deve-se ater aos elementos literários e sua combinação, como ao se tratar do artístico, deve-se ater à forma de expressão. Mas o narratário não deveria ser excluído desse contexto. Quando se trata das artes narrativas, o narratário representa a própria convergência de uma obra. Furtado, de certa forma, nega a porção arte para ater-se unicamente à técnica quando exclui o narratário do interior da obra.

A ambigüidade também caracteriza o estranho, porém ela é de outra natureza. O próprio narratário no estranho é que está posto em dúvida: a partir de sua duplicação, instala-se a ambigüidade no texto. Não entre o real e o sobrenatural, mas entre um pretenso real e um pretenso outro real, que se anulam, competindo pelo exato mesmo lugar e contradizendo-se. No fantástico, o narratário é agente passivo da ambigüidade; no estranho ele é sujeito ativo da ambigüidade, sua causa. Se o narratário fantástico hesita, o narratário estranho duvida de seu próprio papel. A poética é a da anulação: o que parece ser uma coisa na verdade é outra, não alegoricamente falando, para fora do texto, mas para dentro do próprio texto. Daí que o estranho corra risco ainda maior do que o fantástico de ser confundido com a alegoria ou a fábula.

Da maneira como o gênero estranho é tratado pela maior parte da crítica literária, quase sempre em relação ao fantástico, parece até que não tem identidade própria – quanta ironia, sendo este seu próprio tema! O fantástico parece ser apenas uma das estratégias possíveis de serem utilizadas pelo estranho. Para distinguir o estranho na literatura, Freud e Todorov identificaram em personagens da trama o que é função do narratário – que, de fato, identifica-se na maioria das

vezes aos personagens, mas não apenas. O estranho tem também sua poética, que gera um narratário desconfiado de si mesmo.

Todorov não justifica a aproximação que faz entre Kafka e o estranho. Possivelmente, a origem e a compreensão do estranho não devam ser buscadas junto ao fantástico, mas junto à polifonia e ao dialogismo que Mikhail Bakhtin detectou na obra de Dostoiévski. Todorov, ao buscar descrever os contornos do gênero estranho, não arriscou nenhuma hipótese, mas destacou Dostoiévski no seu horizonte, talvez por intuição:

“o estranho não é um gênero bem delimitado, ao contrário do fantástico; mais precisamente, só é limitado por um lado, o do fantástico; pelo outro, dissolve-se no campo geral da literatura (os romances de Dostoiévski, por exemplo, podem ser colocados na categoria do estranho).”³²

A espiral de Fibonacci dobra-se sobre si mesma e realiza um retorno – vai por um sentido e volta pelo oposto –, iniciando de um ponto central e anulando-se continuamente em sua evolução. Uma seqüência matemática não é mais do que a linguagem da repetição – em que os fatores da equação variam, mantendo-se de acordo com um padrão. O padrão da seqüência Fibonacci, entretanto, deriva de si próprio; ele é uma continuação de si mesmo (nenhuma exterioridade intervém). A espiral gira em torno do próprio umbigo. De forma similar, o discurso kafkiano gira ao redor de um ponto fixo em “regressão ao infinito”, (des)dobrando-se e anulando-se; também a narrativa de *Mulholland Drive* (des)dobra-se e anula-se. A identidade, que precisa de um outro para ser, precisa de um outro de si mesmo para não ser.

“É então que a literatura se torna um ‘assalto nas fronteiras’, uma caçada que, **pelas forças opostas da solidão e da linguagem**, nos leva ao extremo limite desse mundo, ‘aos limites do que é geralmente humano’. Poderíamos mesmo sonhar em vê-la desenvolvendo-se em **uma nova Cabala**, uma nova doutrina secreta que, vinda dos séculos antigos, se criaria de novo hoje e começaria a existir a partir e além de si mesma.

(...)

Segundo Max Brod, cujos comentários tendem piedosamente a aproximar de si o amigo que perdeu, a arte seria um reflexo do conhecimento religioso. Temos às vezes a impressão, bem diferente, de que para Kafka a arte vai além do conhecimento. **O autoconhecimento (no sentido religioso) é um dos modos da**

³² TODOROV, T., op. cit., p. 53

· A palavra “dobrar” tem uma conotação muito favorável: remete tanto a uma duplicação quanto a uma anulação.

nossa condenação: só nos elevamos graças a ela, mas também somente ela nos impede de nos elevarmos; antes de ser obtida, ela é o caminho necessário; depois disso, é o obstáculo intransponível. Esta antiga idéia, vinda da Cabala, em que nossa perda aparece como nossa salvação e vice-versa, talvez nos faça compreender por que a arte pode vencer onde o conhecimento fracassa: é que ela é e não é bastante verdadeira para se tornar o caminho, e muito irreal para se tornar obstáculo. A arte é um *como se*. Tudo se passa como se estivéssemos em presença da verdade, mas essa presença não chega a ser de fato e por isso não nos proíbe o avançar. A arte se afirma como conhecimento quando o conhecimento é degrau levando à vida eterna, e se afirma não conhecimento quando o conhecimento é obstáculo erguido diante desta vida. Ela muda de sentido e de sinal. Destrói-se e subsiste. Esta é a sua impostura, mas também sua dignidade maior, aquela que justifica a frase: ‘Escrever, forma de oração.’”³³

³³ BLANCHOT, M., op. cit., pp. 26-27.