

4. Narrativa e Sonho

“Estão sentindo como essas palavras fazem escurecer, como a casa da toupeira se espalha, como passa o sopro da profundidade, do porão, do túmulo?”
Bruno Schulz, *A Primavera*

“When He created man, God gave him a secret and that secret was not how to begin but how to begin again.”
Elie Wiesel, *Messengers of God*

4.1. A repetição enquanto poética narrativa, ou a poética do *big bang*

Em paralelo a esta tese, tive a chance de concluir, com apoio da Ancine – Agência Nacional do Cinema, um roteiro original de longa-metragem intitulado *Campo dos Sonhos*. Esta história teve inspiração em um sonho meu próprio, que se tornou a primeira cena do roteiro (após um curto prólogo), o lugar de onde surgiu a narrativa – e para onde ela retornou eventualmente. No sonho, eu vomitava agulhas e cacos de vidro e, após isso, restava presa ao coração uma agulha, que eu podia sentir sempre que respirava profundamente.

Eu senti a necessidade de trabalhar aquela imagem, ela era importante, continha significado para mim. Em torno dessa época também, eu me redescobria através do balé, aos 30 anos de idade. Assim, a personagem principal da história tornou-se uma bailarina com uma agulha presa no coração. Agora, reproduzo abaixo a transposição do sonho para o roteiro e convido-os a ler a obra completa, anexada a esta tese e que estarei comentando nas próximas páginas.

PORTEIRO
 (ainda mais amigável)
 Tudo bem com a senhora?

BAILARINA
 (um pouco ríspida)
 Tudo bem.

Os dois passam um pelo outro no corredor estreito, dando a impressão de que vão colidir. Mas eles nem se tocam. A Bailarina segue adiante e aperta o passo, sem olhar para trás, enquanto o Porteiro se vira para ela com um aceno.

PORTEIRO
 Que o dia seja leve!

Esse comentário parece incomoda-la ainda mais e ela sai porta afora como quem quer escapar. A luz do dia cega.”

Aquele sonho foi o início e veio a ser também o fim da história. A história terminava no lugar onde começava, e dali recomeçava. O que leva uma narrativa a voltar ao seu começo? Recomeçar, repetir-se? Deve haver algo que a impulsiona nesse sentido.

Tendo iniciado a narrativa de *Campo de Sonhos* com as imagens de um sonho, acredito que a própria forma narrativa ficou impregnada pelo sonho, pela sua maneira, o seu método. Acredito que os acontecimentos da história ganharam o peso dos acontecimentos dentro de um sonho. E a figura de uma bailarina por si só traz questionamentos que somente em sonhos poderiam ser ignorados. É o mesmo procedimento que ocorre nas obras de Kafka, por exemplo, em que estamos diante de um homem que acordou num corpo de barata e não somos encorajados a questionar este fato central da obra, sua irrealidade. Pois a irrealidade mesma é uma forma de transmissão narrativa. E assim como em Kafka, a narrativa de *Campo dos Sonhos* parece seguir uma crescente espiralar em que seus elementos vão se agitando sempre mais até o ponto de ebulição.

Recentemente, assisti a outro filme que se enquadra nessa mesma linha: *Mãe!* (*Mother!*), de Darren Aronofsky, diretor dos aclamados *Réquiem para um Sonho* e *Cisne Negro*, entre outros. Seus filmes no geral partilham dessa característica de virem seguindo num crescendo até atingirem o ponto de fervura.

Em *Mãe!*, um casal, interpretado por Jennifer Lawrence e Javier Barden, vive isolado em uma mansão de campo, longe do resto da civilização. Não sabemos seus nomes: ele, um poeta talentoso passando por uma má fase, está em busca de inspiração para a sua próxima obra e mostra-se alheio aos anseios da esposa; enquanto ela, anos mais jovem e totalmente devota de seu amor, ocupa-se pessoalmente, cômodo por cômodo, com a restauração da mansão, que havia queimado em um incêndio.

Uma noite qualquer, esse casal recebe a visita inesperada de um homem (Ed Harris) que alega procurar hospedagem mas que se revela um fervoroso admirador do poeta, à beira da morte. O poeta, então, muito hospitaleiro, convida-o a ficar, sem se importar de consultar a jovem esposa. No dia seguinte, batem também à porta a esposa (Michelle Pfeiffer) do homem desconhecido e, em seguida, seus dois filhos, em guerra um com o outro, mas todos são muito bem recebidos pelo poeta – enquanto a esposa continua sem entender como podem ser tão invasivos e mal-educados e como o marido pode permitir aquilo tudo.

O filme concentra-se na figura da esposa e em seu drama pessoal. E a narrativa funciona pelo escalonamento. O poeta, tendo presenciado o drama daquela família de estranhos e com a notícia de que em breve seria pai, consegue finalmente romper o seu bloqueio criativo e escreve seu novo poema, uma obra-prima extraordinária capaz de emocionar qualquer alma viva. Não demora, então, para que seus admiradores comecem a surgir à sua porta. Graças à hospitalidade de sempre do poeta, em pouco tempo, a mansão está tomada por uma multidão de ensandecidos e transforma-se num enorme campo de batalha.

O estado de coisas escala progressivamente até atingir, na segunda parte do filme, uma vertigem, um delírio, um sonho. Esse escalonamento é de uma intensidade talvez nunca antes vista na história do cinema, o que possivelmente explica a impressão duradoura que o filme deixa e, ao mesmo tempo, a enorme rejeição que sofreu. A vertigem chega ao limite máximo com o assassinato do bebê recém-nascido do casal pela multidão de bárbaros. Apesar da Mãe! tentar protegê-lo, durante o seu sono o poeta vem retirar-lhe o filho dos braços para permitir que seus adoradores também o venerem. A criatura frágil passada de mão em mão chora cada vez mais alto até que ouvimos um estalo e o choro cessa: sua pequena coluna rompeu-se. E para desespero ainda maior

da Mãe!, os fanáticos, então, alimentam-se das partes do bebê. Nesse ponto, ela, a Mãe!, torna-se bicho-fera e sai atacando e matando indiscriminadamente a gente, que imediatamente volta-se contra ela em mais uma cena chocante e extremamente violenta de espancamento coletivo. Acode o poeta a esposa a tempo de não a matarem. Mas ela mesma já não tem razão de viver e decide atear fogo à casa, provocando uma explosão tão grande que a tudo e a todos consome, restando ao fim apenas um universo escuro feito das cinzas do universo anterior.

O marido recolhe o corpo chamuscado da esposa e faz-lhe um último pedido: quer para si o seu coração. Ao que ela responde que já o havia lhe dado desde sempre. Ele, então, sente-se à vontade para arranca-lo do seu peito – é como um diamante. E é esse coração que fará renascer a vida novamente das cinzas e fará com que a história retorne para o seu início, cumprindo um tempo circular. Algo atinge o seu limite e, sendo assim, reinicia. E, ao mesmo tempo, o cristal de diamante, representando o amor incondicional da esposa pelo marido e da mãe pelo filho, é um elemento onde se cruza a temporalidade do filme: é como se ele criasse uma passagem, um túnel, uma ponte, ou um nó temporal, atando tempos distantes e confundindo início, meio e fim.

Para grande parte do público e da crítica nada poderia justificar tamanha escatologia vista na tela. Em entrevista, a própria atriz Jennifer Lawrence, na época namorada do diretor, admite que, às vezes, se questionava se tudo aquilo era realmente necessário. O diretor, por sua vez, oferece uma explicação complicada: trata-se de uma alegoria a partir da mitologia bíblica, em que Lawrence é Gaia, ou a Mãe Natureza, e seu marido é Deus, o criador. E, de acordo com a Bíblia, antes de Deus criar o Homem, para aplacar o próprio tédio, havia o Paraíso. Os personagens de Ed Harris e Michelle Pfeiffer são, portanto, Adão e Eva. E seus dois filhos, envolvidos em uma batalha fratricida, Caim e Abel. A maçã é representada pela pedra preciosa, o cristal de diamante, coração de Gaia. Já os adoradores retratam a necessidade de Deus por adulação. Finalmente, Deus engravida a Mãe que dá a luz ao Messias.

Não que o filme seja uma obra-prima, eu pessoalmente não acho que seja, mas alguma coisa nele ressoa, permanece. *Mãe!* teve uma recepção muito ruim do público em geral: foi intensamente vaiado na sessão de imprensa do Festival de Veneza; o crítico A.O. Scott, do New York Times, chegou a dizer que nenhum outro filme o havia

feito rir tanto naquele ano¹⁶⁶; e, para completar, Aronofsky foi indicado ao Framboesa de Ouro de pior diretor do ano. Ao ponto de Marina Abramovic, importante artista contemporânea, sentir que devia sair em sua defesa com a seguinte postagem em seu perfil nas redes sociais:

“Dear Darren,

I saw some reviews of Mother! One said it was the worst of the year. I just want to tell you my opinion: I was so emotionally moved by this film. The actors you chose were incredible and the sound was so innovative.

In my life, all my early works from the 70s were trashed when they came out. I was so poorly reviewed by critics, but now those very works are considered "historic" and "groundbreaking." You had the courage to expose the darkest side of human nature and unconditional love. When you had nothing left to give, you ripped out your own heart. This movie is so complex with so many levels. I think, if not this generation, the next one will understand. A good work of art has many lives.

Love,

Marina”

Um filme no mínimo controverso. A opinião de Abramovic pode não ter especial importância enquanto crítica cinematográfica, mas mostra que o filme foi capaz de sensibilizar e mobilizar uma artista incontestável de nosso tempo em seu favor. Por que motivo? Que características ele possui que o tornam digno de ser chamado de uma obra de arte? O próprio diretor, ao buscar situar sua obra, opta por fazer uma comparação com os sonhos, ou com a lógica onírica:

“I think it’s OK to be confused. The movie has a dream-logic and that dream-logic makes sense. But if you try to unscrew it, it kind of falls apart. So it’s a psychological freak-out. You shouldn’t over-explain it.”¹⁶⁷

“The dreamscape in movies is one of the great elements of cinema. It was popular all the way up to the ’70s, when our heroes Scorsese and Friedkin started making realism, and we’ve left dreamscape. Bunuel and Polanski drifted away, and movies became real, leading to ’80s fantasy and the ’90s superhero era. Now we have very

¹⁶⁶ “On the other hand, “Mother!” made me laugh harder and more frequently than just about any other movie I’ve seen this year. I don’t say this derisively. Mr. Aronofsky’s visual wit and dexterous, disciplined camera movements create frissons of comic terror.” (SCOTT, A.O. “Review: ‘Mother!’ is a Divine Comedy, Dressed as a Psychological Thriller”. In: *The New York Times*.)

¹⁶⁷ BROOKS, X. “Darren Aronofsky on Mother! - ‘Jennifer Lawrence was hyperventilating because of the emotion’”. In: *The Guardian*.

simple heroics.”¹⁶⁸

Façamos aqui um paralelo com o que diz a jornalista e editora do *Indie Wire*, Anne Thompson, a quem Aronofsky concedeu uma entrevista sobre o filme:

*“He wants to make movies outside the confines of genre definitions; go too far from those structures, and you risk leaving audiences behind. “Mother!” is a textbook case of an art film that cost too much or an audacious movie that should have figured out how to lead the audience into its rules. Aronofsky never explains them, which is why he’s doing so much explaining after the fact.”*¹⁶⁹

Aronofsky afastou-se das estruturas comumente aceitas de gênero ao se aproximar de uma paisagem onírica, como ele mesmo descreve. E seu maior crime foi ter mirado no grande público e tentado levar para Hollywood o que geralmente ficaria circunscrito ao circuito de arte. Eu concordo, é claro, com Aronofsky em que uma explicação de sua obra sob uma outra lógica a enfraquece. Inclusive, acho que o filme perde muito quando o encaramos como uma alegoria, como quer o próprio diretor. Se isso estivesse explicitado no próprio filme, acho que não estaria escrevendo sobre ele agora. Ao explicar seu filme enquanto alegoria, é como se Aronofsky nos apresentasse um conteúdo latente para a sua forma manifesta. A mim justamente interessa na poética de sua obra aquilo que parece desencorajar e tornar desnecessária a explicação. Isso quer dizer que uma tal obra não possa apelar ao grande público?

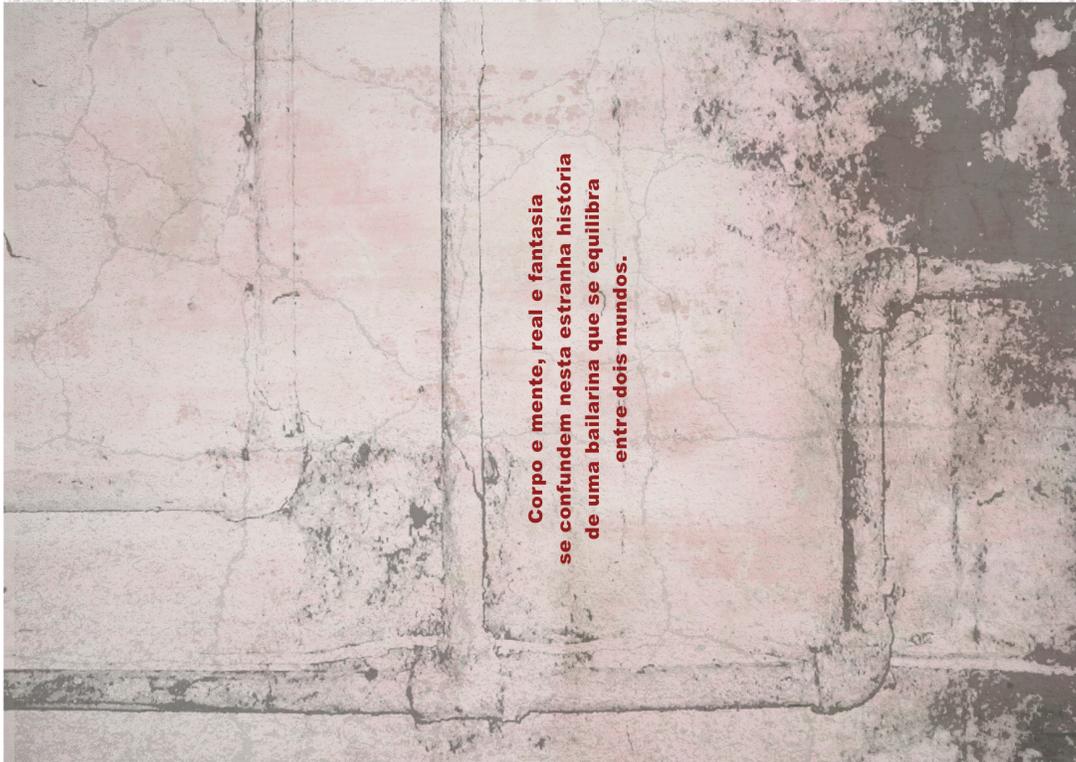
David Lynch, por exemplo, é um fenômeno de bilheteria e faz absoluta questão de não explicar suas obras, alegando que se ele passa anos até concluir um filme e pensar em cada um de seus detalhes, não vai ser com palavras que ele vai se expressar melhor; ele chega a dizer que oferecer uma explicação seria equivalente a “putrefazer” o seu trabalho. Igualmente, ofereceram e oferecem ainda sobre a obra de Kafka incontáveis interpretações, especialmente a nível alegórico, que subvertem o seu propósito.

Para buscar patrocínio para um filme como *Campo dos Sonhos*, antes mesmo de filmá-lo fui obrigada também a tentar explica-lo. E procurei fazer isso deixando sempre

¹⁶⁸ THOMPSON, A. “‘mother!’: Darren Aronofsky Answers All Your Burning Questions About the Film’s Shocking Twists and Meanings”. In: *IndieWire*.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

os termos da história os mais vagos possíveis. Optava por enfatizar o aspecto de sua poética, enquadrando-o no gênero Estranho, que defendi no meu Mestrado. Reproduzo aqui as primeiras páginas do caderno de vendas que apresenta o projeto a possíveis financiadores e fundos de incentivo à produção.



CAMPO DOS SONHOS

longa-metragem de ficção

um roteiro original de Julia Martins
proponente: Mise en Cine





Sinopse

A Bailarina
sofre de algum mal
que a faz perder o equilíbrio,
provocando acidentes...
Seu apartamento está sendo
tomado pela água e o
espelho talvez seja seu pior
inimigo. Quando a Bailarina
atravessa para o outro lado,
chegamos a um mundo
que é plena escuridão
e onde já não há
nem mais chão.

Tudo é igual
mas diferente e
já não sabemos mais
onde começa ou
onde termina a história.



Apresentação

Campo dos Sonhos é um projeto de longa-metragem de ficção que se destina, inicialmente, aos cinemas, mas também à televisão e às plataformas digitais. Com toques de suspense e atmosfera sombria, o filme incorpora a dança como elemento narrativo. A personagem principal é uma bailarina que aparece vestida assim do início ao fim do filme, de maneira que a dança faz necessariamente parte da história – como ocorre no ballet, em que a dança se mistura à história contada e os personagens são interpretados por bailarinos. Aqui não se trata, todavia, de um ballet filmado. É o cinema que comanda o espetáculo. A dança é mais um recurso para se contar a história, ao lado da fotografia, da música e da montagem.

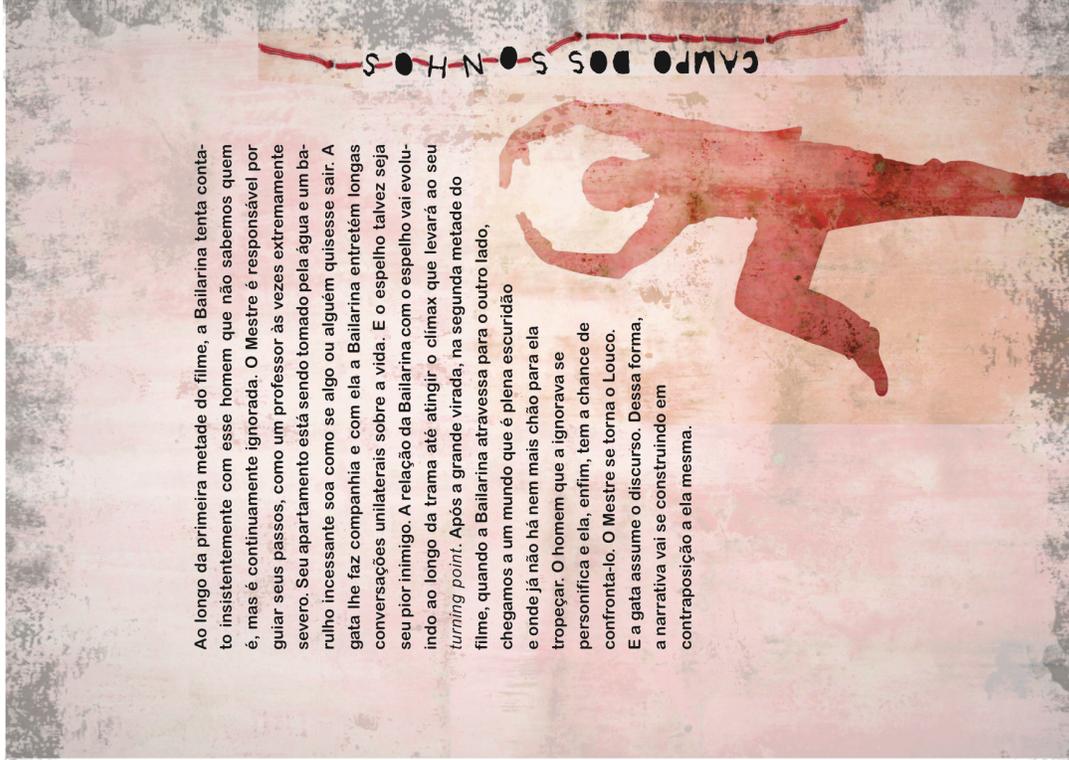
Campo dos Sonhos guarda relação com os sonhos. E para os sonhos não se deve buscar uma explicação; deve-se apenas sonhá-los. Assim também, essa história se passa num lugar onde a lógica não é pura. O filme tem duas metades com regras bem diferentes e em nenhum momento pretende ser realista. A primeira metade traz uma realidade que se mistura ao sonho e a segunda metade traz um sonho com elementos de realidade. E há um campo, o Campo dos Sonhos, onde se dá a transição entre um mundo e outro.

Universo / Enredo-base

Em *Campo dos Sonhos*, a história se passa em dois planos e, entretanto, não se pode identificar nenhum deles com a realidade. Pelo contrário, a personagem que sustenta a narrativa do início ao fim por si só não é realista. Ela é a Bailarina – chamada assim também no roteiro. A Bailarina sofre de algum mal que a faz perder o equilíbrio, provocando acidentes... Mas não apenas ela se desequilibra, como anda incrivelmente distraída. Sua atenção está voltada para o telefone e um interlocutor misterioso que a ignora permanentemente.

A personagem de uma bailarina que se desequilibra permite explorar poeticamente a confusão entre corpo e mente. Diversos elementos se combinam para contar a história dessa bailarina. Personagens se confundem, trocam de lugar, referências se misturam. Dois mundos que não são completamente reais e que se atravessam. Tudo o que acontece na primeira metade do filme é re-significado e reaparece na segunda metade sob uma nova roupagem, um outro aspecto. Não há resposta lógica para o enigma que envolve a narrativa. Atemporal como um sonho, o tempo da história percorre um *loop*: quando ameaça chegar ao fim, encontra-se com seu meio e de lá retorna para o início, como uma fita de Moebius, gerando uma bifurcação da própria narrativa.

Ao longo da primeira metade do filme, a Bailarina tenta contato insistentemente com esse homem que não sabemos quem é, mas é continuamente ignorada. O Mestre é responsável por guiar seus passos, como um professor às vezes extremamente severo. Seu apartamento está sendo tomado pela água e um barulho incessante soa como se algo ou alguém quisesse sair. A gata lhe faz companhia e com ela a Bailarina entretém longas conversações unilaterais sobre a vida. E o espelho talvez seja seu pior inimigo. A relação da Bailarina com o espelho vai evoluindo ao longo da trama até atingir o climax que levará ao seu *turning point*. Após a grande virada, na segunda metade do filme, quando a Bailarina atravessa para o outro lado, chegamos a um mundo que é plena escuridão e onde já não há nem mais chão para ela tropeçar. O homem que a ignorava se personifica e ela, enfim, tem a chance de confrontá-lo. O Mestre se torna o Louco. E a gata assume o discurso. Dessa forma, a narrativa vai se construindo em contraposição a ela mesma.



As muitas e indiscutíveis semelhanças entre *Mãe!* e *Campo dos Sonhos* me parecem ir além da mera coincidência. Se em *Mãe!*, temos o cristal representando um coração, em *Campo dos Sonhos* temos a agulha presa ao coração. – Adorável coincidência que o coração seja peça-símbolo central das duas narrativas? – Assim como em *Mãe!*, os personagens de *Campo dos Sonhos* não tem nomes próprios e nem histórico biográfico, são designados por seus arquétipos. São personagens imaginários, fabulares, que cumprem uma função narrativa e mudam de papel na segunda metade da história. A melhor maneira de descreve-los seria em função um do outro ou de acordo com a transformação de seus papéis.

A protagonista é uma mulher e todos os acontecimentos dão-se desde o seu ponto de vista. Seu perfil psicológico confunde-se com a própria narrativa. Todos os outros personagens relacionam-se de uma forma ou de outra com a Bailarina e aparecem na história em função dela. A história de *Campo dos Sonhos* é, do começo ao fim, a história dessa Bailarina, cujo desequilíbrio manifesta-se através de seu corpo.

Campo dos Sonhos e *Mãe!* são narrativas que se bastam dentro de seus limites, ou seja, narrativas cujo *plot* temporalmente não vai além do que é narrado, não tem antes e nem depois, e cujos personagens não tem histórico biográfico – caso também de um romance como *Great Expectations*, de Charles Dickens, analisado por Brooks.

Outra característica que se evidencia em ambas as histórias é que nelas o ambiente tem importância fundamental, para além do mero cenário decorativo, não se limitando a fazer de moldura, mas sim misturando-se à narrativa como se fosse mais um personagem que ajuda a contar a história. Ambas as casas de ambas as histórias parecem ter vida: se em *Campo dos Sonhos* a casa chora com a Bailarina e escorre água pelas paredes, em *Mãe!* as paredes do porão tem um coração batendo e uma boca sangrenta surge por entre as tábuas de correr do chão – talvez uma homenagem ao surrealismo de Salvador Dalí. Onde está aqui o sujeito laciano fora-dentro onírico de que falávamos no capítulo anterior? Estaria ele nos ambientes, nos espaços criados por essas narrativas? Esses espaços-personagens que *repetem* e *duplicam* a disposição interior do protagonista?

Mas o que me parece essencial e curioso é que ambas as histórias, em termos de estrutura, apresentam-se num crescendo até atingirem o seu desvario máximo, quando

retornam para o início, como num *big bang* – e, por isso, poderíamos chamar a esta de “poética do *big bang*”, ou então mais simplesmente uma “poética da repetição”. Mas não só a história tende à repetição, como o seu fim coincide com o seu começo. Por que dois filmes que se propõem sob uma lógica onírica funcionam com estas características? Como atua a lógica onírica? Estaria ela relacionada à repetição?

No entanto, há também uma diferença que me parece crucial entre as duas histórias: *Campo dos Sonhos* segue, ao mesmo tempo, uma estrutura que o aproxima do que chamo, a partir do meu Mestrado, de gênero Estranho. Esse é um gênero parente do “fantástico” e do “maravilhoso” e que, portanto, se distancia da realidade como parâmetro único – o maravilhoso é o gênero dos contos de fada, enquanto o fantástico hesita entre o natural e o sobrenatural. Já o gênero estranho é geralmente identificado ao acontecimento psicológico e baseia-se em uma poética da duplicação. Assim, a narrativa do tipo estranha sofre uma duplicação ou um redobramento, ou seja, volta-se sobre si mesma para re-significar seus próprios elementos.¹⁷⁰ *Campo dos Sonhos* é o

¹⁷⁰ Aproveito para citar aqui trecho da introdução da minha dissertação de Mestrado “O ‘estranhador’ é o estranho: estudos de gênero narrativo” em que situo melhor de onde surgiu esse termo que utilizo aqui para designar um gênero:

“No ano de 2010, quando ingressei no Mestrado em Estudos de Literatura do Departamento de Letras da PUC-Rio, acabava de lançar um filme de ficção chamado *Rua dos Bobos*. A proposta do filme não é realista e, por falta de outro termo, designava-o como fantástico. Foi então que tomei conhecimento do ensaio de Freud *O Estranho (Das Unheimliche)*, 1919), que veio suprir a carência que eu havia sentido ao buscar caracterizar meu próprio trabalho no campo do cinema. Tive a impressão de estar diante de um gênero mal compreendido que, possivelmente, merecesse defesa.

Durante o mestrado, propus-me então a estudar o estranho enquanto um gênero narrativo, tomando como pontos de partida dois caminhos: as hipóteses do próprio Freud e a teoria literária formulada por Tzvetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica* (1970) – indicando uma diferenciação do estranho com relação ao fantástico (e ao maravilhoso), precisamente a confusão que experimentei ao tentar classificar meu filme. No entanto, tanto Freud quanto Todorov, cada um tendo em vista seus próprios propósitos, reduzem o estranho literário ao psicologismo – o estranho aparece associado à falsa percepção (ilusão) de um herói diante da realidade, e não como procedimento adotado na construção de literariedade. Sua identificação, em última instância, decorre de uma interpretação da obra em termos psicológicos.

O estranho que a teoria literária concebeu está atrelado ao fantástico e ao maravilhoso: a diferenciação que se faz entre os três gêneros baseia-se na associação que se faz entre eles. 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. E por esse mesmo motivo, a literatura referida como estranha por Todorov e seus sucessores está limitada a uma única vertente. Da maneira como o gênero estranho é tratado pela maior parte da crítica literária, colateralmente, parece até que não tem identidade própria – o que é irônico, já que a poética do estranho lida, a meu ver, justamente com um problema de identidade e gera, por consequência, um leitor desconfiado de si mesmo. Compreendido desta forma, o gênero passaria a abarcar muito mais obras e autores do que atualmente, vários dos quais não encontram gênero e poderiam ser acolhidos pelo Estranho.” (MARTINS, J.T.; SCHÖLLHAMMER, K.E. *O “estranhador” é o estranho.*)

duplo da história.

Algumas das obras mais marcantes de David Lynch, por exemplo, pautam-se por este recurso e retiram daí muito da sua estranheza. Filmes como *Mulholland Drive* ("Cidade dos Sonhos") e *Lost Highway* ("A Estrada Perdida") seguem uma estrutura narrativa em duplicata como acontece em *Campo dos Sonhos* – a história é composta de duas partes claramente distintas, sendo que certos elementos da primeira parte reaparecem na segunda sob novo aspecto.

Por outro lado, *Mãe!*, à primeira vista, não parece ser uma narrativa que se volte sobre si. A história em *Mãe!* não se redobra ou se duplica. Porém, quando se pensa mais detidamente a respeito, aquele seu final, após a explosão, constituiria uma espécie de segundo mundo necessário para dar algum tipo de esclarecimento (*recognition*, nas palavras de Brooks) ou fechamento à narrativa. E não somos nós também levados a re-significar todo o filme à luz da sua poética de escalonamento, que só se verifica com o passar do tempo-filme?

Existiriam talvez dois gêneros: o onírico e o estranho? Ou seriam eles apenas diferentes ecos de uma mesma poética? Esse debate acerca de gêneros possa talvez parecer inócuo. Vale ressaltar aqui que nos interessa acima de tudo a poética das obras e que é a insistência de uma poética nas artes que poderá justificar a identificação de um gênero. Seja como for, onírico ou estranho, suas poéticas parecem não abrir mão de um(a) protagonista forte, cuja história se confunda à própria narrativa.

Outra diferença é que em *Campo dos Sonhos*, a personagem central sofre um descolamento de si mesma, coisa que, mais uma vez, não acontece, à primeira vista, à protagonista de *Mãe!*. Todavia, ao final, a *Mãe!* mostra-se completamente substituível, quando a história recomeça e uma outra assume o lugar de Lawrence – outra que já não é exatamente a mesma. O que nos leva a mais uma característica comum às duas histórias: personagens substituíveis. Em *Campo dos Sonhos*, há dois grupos de personagens que se confundem ao longo da história, mas que apresentam funcionamentos opostos. Há um grupo de 3 personagens que parecem se multiplicar (em Porteiro, Vigia e Recepcionista). E há outro grupo de 3 personagens que, ao contrário, parecem se amalgamar: Pai, Mestre e Rapaz.

Em relação aos finais e aos tempos das duas histórias – já que o fim e a

temporalidade parecem interligados –, *Mãe!* adota um tempo *cíclico*: ao chegar ao fim retorna para o começo, repetindo-se a história com mínimas variações, é o que somos levados a crer – a repetição é apenas insinuada: basta-nos saber que a história deverá repetir-se, não precisamos assisti-la novamente.¹⁷¹ O modelo freudiano sugere que vivemos para morrer e Peter Brooks extrapola daí que a intencionalidade da narrativa esteja em sua orientação para o fim, que o desejo do texto seja um desejo pelo fim, por aquele momento de esclarecimento (*moment of recognition*) que coincide com a morte do leitor no texto. E o fim só pode existir ao manter uma distância com relação ao início, da maneira como metonímia e metáfora servem uma a outra.

Uma narrativa com a de *Mãe!*, que retorna do fim para o início, realiza um inegável *detour*, percorre uma absurda extravagância e desenvolve-se em metonímia apenas para retornar à sua metáfora original, mais informada e mais completa, porém. Se a energia textual é gerada pelo *detour*, por esse rodeio, então essa narrativa em especial é pura energia, pura extravagância: ela realiza a temporalidade necessária para a transformação narrativa, mas a transformação não acontece; o que acontece é uma repetição, um retorno do mesmo – e, entretanto, já não da mesma metáfora! A metáfora retorna agora mais completa, mais esclarecida de si mesma, e deve incorporar ainda o funcionamento pela repetição. Diremos que o desejo dessa narrativa é chegar ao fim ou retornar ao começo (e sempre recomeçar)? Por que ela se repete? – Ela não se tornará mais completa, porém, a cada repetição. No fim das contas, a repetição se oferece como um duplo.

Já *Campo dos Sonhos* apresenta uma estrutura em forma de 8, como a banda de Moebius, em que o fim da história cruza primeiro com o seu meio e só então volta para o início. Como se chamaria a temporalidade que percorre esse circuito? Seria esse um circuito atemporal? O miolo da história criando uma bifurcação que leva seja ao início seja ao final lembra a lógica do trabalho interpretativo de Freud. A partir de sua análise

¹⁷¹ Há que se diferenciar, entretanto, aqueles filmes cujo *szujet* é circular daqueles cuja *fabula* é circular (ou em que *szujet* e *fabula* coincidem). No cinema, nomeia-se narrativa circular aquela que realiza um salto no tempo para recontar sua história desde o princípio a partir de uma nova perspectiva que surpreende o espectador, na maioria das vezes revelando-lhe algo que da primeira vez havia lhe sido ocultado. Os exemplos nesta linha são múltiplos: *Titanic*, *Pulp Fiction*, *Crash*, *Os 12 Macacos*... Nestes casos, é a forma do contar que é circular, e não a história em si que demanda esse tempo/movimento. Os seus acontecimentos finais não ensejam os seus acontecimentos iniciais. O seu final está bem distante do seu início e não conectado de modo causal a ele.

do Homem dos Lobos¹⁷², Freud entende que a causação pode funcionar tanto para frente quanto para trás, progressivamente ou retrospectivamente – visto que o efeito do evento, ou da fantasia, só se faz sentir a partir do momento em que ele adquire significado, o que pode ocorrer com algum atraso. Dessa forma, a ordem da história não corresponde necessariamente ao seu funcionamento.

Campo dos Sonhos poderia ter terminado ali onde recomeça, com a insinuação da repetição de sua história como em *Mãe!*, e talvez assim tivesse sido mais fiel à sua poética. Sua história quando recomeça já não é simples repetição; conta-se algo mais, a história tem sequência; buscando oferecer mais alguma explicação já não voltamos pelo mesmo caminho. Pode ser que tudo o que venha a seguir apenas enfraqueça a narrativa, e no fundo isso é o que eu penso, tanto quanto a explicação alegórica criada por Aronofsky para *Mãe!*... Ao mesmo tempo, porém, no formato em que está, o filme torna-se mais palatável para o público, ao proporcionar uma explicação um pouco mais factual (e psicologizante) para a história ali encenada. Por que sentimos ambos a necessidade de oferecer uma explicação? Por que não pudemos nos contentar em oferecer a repetição? E por que o filme de Aronofsky fracassou tão retumbantemente? Estará *Campo dos Sonhos* fadado ao mesmo resultado? Foi de Aronofsky o fracasso, de sua execução, ou da poética que adotou para sua obra? Será o turbilhão que afugenta o espectador ou será a repetição? Se eu fosse apostar, diria que faltou ao filme *Mãe!* estofamento. No fim das contas, a história é meio boba, meio rasa, até mesmo infantil. Tanto

¹⁷² O Homem dos Lobos era um jovem e culto aristocrata russo que foi para Viena em 1910 e já nesse ano começou a consultar-se com o Dr. Freud. Ficou conhecido por esse nome por causa de um de seus sonhos, que se tornou pivô para a interpretação de seu caso. Em 1914, dado por curado por Freud, casou-se e retornou para Odessa, sua cidade natal, um dia antes do assassinato do Arquiduque Franz Ferdinando em Sarajevo. Entre 1914-1915, Freud publicou o seu relato do caso e sua repercussão no círculo da psicanálise foi tamanha que quando o Homem dos Lobos retornou a Viena depauperado, após o fim da guerra, em 1919, não só Freud assumiu seu caso sem custos, como a sociedade de psicanálise vienense passou a ajuda-lo com um ordenado anual – e até o final de seus dias parece ter recebido uma pequena quantia dos Arquivos de Freud. O Homem dos Lobos interessa enquanto relato de caso na medida em que suas causas e conexões dependem de construções probabilísticas e cenários imaginários, ao invés de fatos impositivos. O interesse que esse caso tem em particular é que não se trata de uma história explicativa centrada ou impositiva, mas de uma estrutura reversível e descentrada. Para Brooks, esse é um dos momentos mais ousados do pensamento freudiano e um de seus gestos mais heroicos como escritor. Pois a narrativa do Homem dos Lobos, que devia muito de sua fama à descoberta espetacular de seu momento de origem, volta-se sobre si mesma para questionar justamente essa origem e, na verdade, deslocar todo o problema das origens. Depois de descobrir o seu ponto de origem, aquilo que fazia sentido do sonho, da neurose e de seu próprio relato, Freud sentiu-se obrigado a oferecer uma nova versão da narrativa, cujo tipo de origem era muito menos evidente. Finalmente, sem decidir-se por uma das versões, elas permaneceram justapostas, superimpostas uma a outra.

que uma explicação alegórica é oferecida pelo próprio diretor. Os símbolos do filme não constituem entre si e por si uma gramática própria, o que compromete a sinceridade da obra, para evitar o termo “verdade”.

4.1.1. Repetição em narrativas

O “mesmo-mas-diferente” é uma outra expressão para designar a ideia freudiana de repetição. Sem a diferença, repetição seria identidade, reprodução. Como sugere Brooks, toda narrativa, em algum nível, cumpre com essa transformação: a metáfora original desenvolve-se em metonímia até atingir uma metáfora mais completa ao final. Todavia, as obras tratadas até o momento aqui parecem sofrer de uma compulsão à repetição e ir *mais além* para *encenar* o mesmo-mas-diferente, a metáfora da repetição. Voltemos a Brooks sobre o tema da repetição no texto:

*“An event gains meaning by its repetition, which is both the recall of an earlier moment and a variation of it: the concept of repetition hovers ambiguously between the idea of reproduction and that of change, forward and backward movement. Repetition creates a return in the text, a doubling back. (...) Repetition through this ambiguity appears to suspend temporal process, or rather, to subject it to an indeterminate shuttling or oscillation that binds different moments together as a middle that might turn forward or back.”*¹⁷³

Soren Kierkegaard já havia chamado a atenção para esse duplo movimento temporal da repetição: *“Repetition and recollection are the same movement, only in opposite directions; for what is recollected has been, is repeated backwards, whereas repetition properly is repeated forwards.”*¹⁷⁴ A repetição parece suspender o processo temporal, e mais, ela funciona como um meio/miolo (*middle*) que tanto pode ir para frente quanto para trás. *Campo dos Sonhos* chega ao ponto de encenar a repetição narrativamente, com seu miolo que gera uma bifurcação na narrativa levando seja ao início ou ao final.

¹⁷³ BROOKS, P. *Reading for the plot*, pp. 19-20.

¹⁷⁴ KIERKEGAARD, S. *Repetition*.

Talvez o fim não tenha, ao menos nesses casos, toda a importância que lhe atribui Brooks, para quem o que opera no texto através da repetição é a *pulsão de morte*, o impulso em direção ao fim. Além do princípio do prazer, encontra-se a linha-mestra do *plot*, perceptível através da repetição. Mas será realmente em direção ao fim que aponta essa pulsão? Ou ela aponta de volta ao início, ao eterno retorno? A repetição não demanda uma solução, não demanda necessariamente um fim. Viver é não estar morto. Com a morte não se chega a lugar algum; o que acaba já não é mais. Por que valorizar tanto o início e o fim? – talvez meros pretextos... Se o miolo da narrativa é repetição, seria o conhecimento narrativo aquele transmitido e adquirido através da repetição? Será que as narrativas do tipo cíclicas como as aqui apresentadas podem nos ajudar a responder estas questões?

Há um “q” (ou um “k”) de Kafka nisso tudo: alguma disfunção temporal, um tempo que parece não poder seguir adiante e nem atingir o seu fim. Talvez não por acaso, Kafka não chegou a completar nenhum de seus três romances, já que se chegassem ao fim estariam negando sua própria forma, ou sua essência (e aqui não há contradição). *O Processo* e *O Castelo* são exemplos de um tempo que se recusa a sair do lugar, a seguir para frente, repetindo-se sem cessar, com seu movimento espiralar.

O que quer dizer a repetição na narrativa? Algo se repete. Mas o quê? São elementos individuais ou algo que surge a partir da combinação desses elementos? Trata-se de algo estrutural? Uma rede? Como enxergar a repetição na narrativa? Talvez espacialmente, mais uma vez? Por onde começar?

Seria a repetição o modo de transmissão do conhecimento narrativo? E disso é que se trata o conhecimento que a narrativa possa proporcionar? Se a repetição constitui o miolo da narrativa e ela é tão difícil de explicar é porque está imiscuída ao próprio texto, ao seu *plot*, como Brooks bem identificou, e sua apreensão é dependente do movimento de leitura. Ao receber a transmissão narrativa estamos assimilando a repetição, mesmo sem percebê-la.

“Para interpretar o arquivo, deve-se aumentar o arquivo, inscrever-se nele, repetindo a lógica do inconsciente em uma estrutura performada.”, diz Derrida sobre o “arquivo do mal”, o arquivo inconsciente. O conhecimento narrativo segue a mesma lógica. A narrativa “interpreta” a metáfora repetindo-a, de acordo com a lógica do

inconsciente, em uma estrutura performada. E a leitura é um modo de inscrever-se no arquivo lido.

Podemos entender que a repetição seja algo espacial? Ela pode ser apreendida por nós pela via espacial? Ou melhor, espaço-temporal, sendo o **plot de natureza espacial tanto quanto temporal, atuando espacialmente, sequencialmente, metonimicamente.**

Já identificadas como as principais figuras da narrativa, metáfora e metonímia foram também equiparadas aos mecanismos oníricos de condensação e deslocamento. Na condensação, tem-se a substituição de significantes que apresentam entre si uma relação de similaridade, dando origem à metáfora; no deslocamento, pela substituição dos significantes com base na contiguidade, tem-se o equivalente da metonímia.

Brooks propõe essencialmente uma Energética textual em que a repetição é claramente um princípio operativo fundamental do sistema. A repetição é o que confere forma ao texto – a repetição concebida enquanto *binding*, *liaison*, a *Verbindung* freudiana. A Energia é colocada em formas em que possa ser dominada, pela lógica acionada através do *plot* e pelo esforço interpretativo.

A repetição sempre tem lugar na esfera do simbólico. Freud considera a repetição uma forma de lembrança que é acionada/atuada quando a rememoração foi bloqueada pela repressão. A repetição seria uma atuação simbólica, ligada a determinantes inconscientes. Progressiva na direção do desejo, mas regressiva em seu ponto de referência. Algo como descrevemos o funcionamento do sonho. Deleuze enfatiza o seu aspecto simbólico em *Diferença e Repetição*: “Em suma, a repetição é simbólica na sua essência: o símbolo, o simulacro, é a letra da própria repetição. **Pelo disfarce e pela ordem do símbolo, a diferença é compreendida na repetição.**”¹⁷⁵

Assim, Constantino Constantius, autor-fictício de *A Repetição* (1843), de Kierkegaard, falha em sua tentativa de repetir a magia de um acontecimento primeiro, porque busca reproduzi-lo objetivamente. Ao contrário, essa “magia” estaria na repetição diferencial, da ordem do acidente que desperta a potência subjetiva. Já Natanael, em *O Homem de Areia*, de E.T.A. Hoffmann, não consegue escapar dessa

¹⁷⁵ DELEUZE, G. *Diferença e repetição*, p. 41.

“maldição” e reencena seus complexos infantis, tomando emprestados alguns elementos da realidade que estão presentes a cada crise.

Uma coisa é experimentada como repetindo outra diferente desta e, no entanto, **estranhamente** parecida. Freud já havia se referido ao efeito estranho da repetição em diversas passagens de *O Estranho*, publicado em 1919 e escrito no mesmo período em que *Além do princípio do prazer*: “...o que quer que nos lembre esta íntima ‘compulsão à repetição’ é percebido como estranho.”¹⁷⁶ E o próprio ensaio *O Estranho* sustenta-se, ainda que sem fazer referência explícita, na ideia de repetição diferencial, ao definir o estranho como o “retorno do reprimido”.

No Mestrado, defendi que o estranho seria uma outra modalidade de retorno do reprimido, ao lado dos sonhos, dos sintomas e da atuação, só que por meio de uma impressão; uma **modalidade estética de retorno do reprimido**, submetida também à compulsão à repetição, própria de tudo o que emana do inconsciente. Nosso foco e interesse principal aqui está no campo da narratologia. Como a repetição participa da construção ficcional? A ideia mesma de uma poética, que nos norteia, já não envolve a repetição?

4.1.2. Semelhança profunda

É claro que a transposição do modelo psíquico para o textual não pode jamais ser provada, ela só tem valor se puder de alguma forma iluminar os textos. *Campo dos Sonhos* parece ser um bom exemplo para se analisar pois é uma narrativa que encena essas questões que em outros filmes ou obras apresentam-se de maneira velada e, assim, deixa ver como a repetição pode funcionar de formas tão variadas: com personagens, objetos e na relação entre eles, com eventos e cenas. Por encenar a repetição, entretanto, *Campo dos Sonhos* não demonstra nenhuma sutileza quando se trata de acionar a repetição, justamente. Vamos buscar, então, outras histórias que possam nos revelar a repetição de maneira mais discreta e talvez surpreendente.

¹⁷⁶ FREUD, S. *O Estranho*, pp. 297-298.

Em *Fiction and Repetition*, o crítico e teórico da literatura norte-americano J. Hillis Miller oferece uma interpretação detalhada de sete romances ingleses modernos: *Lord Jim*, de Joseph Conrad; *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë; *Henry Esmond*, de Thackeray; *Tess of the d'Urbervilles* e *The Well-Beloved*, de Thomas Hardy; e *Mrs. Dalloway* e *Entre os Atos* de Virginia Woolf. Miller explora as variadas formas como a repetição – também chamada por ele de recorrência (*recurrence*) – produz significado nessas obras: repetição de elementos verbais, de imagens, metáforas e motivos, repetição de episódios, personagens e tramas, e até repetição entre romances diferentes. “*Any novel is a complex tissue of repetitions and of repetitions within repetitions, or of repetitions linked in chain fashion to other repetitions.*”¹⁷⁷ Miller argumenta que enquanto a repetição cria significado, ela também inibe a identificação de um sentido único e determinável para as obras com base em sua sequência linear, já que os padrões esboçados pelas variegadas repetições oferecem possibilidades alternativas e incompatíveis de sentido. Na introdução de seu livro, Miller diferencia entre as duas formas de repetição já tratadas antes no capítulo 3: *automaton* e *tiquê*.

Outra palavra que pode ser usada para se referir ao segundo tipo de repetição é “semelhança”, inclusive num esforço para explicar a repetição espacialmente. Esse tipo de repetição surge da influência mútua de coisas opacamente similares. E é esse tipo de repetição que Walter Benjamin, em “A Imagem de Proust”, vai identificar com o modo do romance proustiano. Benjamin é muito feliz quando rememora Max Unold, leitor de Proust que, ao comparar as narrativas proustianas a “histórias de cocheiro”, encontrou a ponte entre Proust e o sonho. Assim, Benjamin prossegue concordando:

“Toda interpretação sintética de Proust deve partir necessariamente do sonho. Portas imperceptíveis a ele conduzem. É nele que se enraíza o esforço frenético de Proust, seu culto apaixonado da semelhança. Os verdadeiros signos em que se descobre o domínio da semelhança não estão onde ele os descobre, de modo sempre desconcertante e inesperado, nas obras, nas fisionomias ou nas maneiras de falar. A semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e com que nos confrontamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos, em que os acontecimentos não são nunca idênticos, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes entre si.”¹⁷⁸

¹⁷⁷ MILLER, J.H. *Fiction and repetition*, p. 3.

¹⁷⁸ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*, pp. 39.

A similaridade não é lógica, não pertence ao mundo da vigília, ela é opaca, como um sonho, não pode ser definida, apenas exemplificada – e o exemplo preserva a opacidade. Se as semelhanças lógicas da vigília dependem de uma terceira coisa, de um princípio de identidade que as precede, as similaridades opacas dos sonhos não se baseiam em nada, ou baseiam-se na diferença entre as duas coisas, ao invés de suas similaridades. No vão dessa diferença é que surge, ou se cria, uma terceira coisa que Benjamin chama de “imagem”. A imagem é o significado gerado pelo eco de duas coisas dissimilares na segunda forma de repetição. Não está nem na primeira nem na segunda e nem em algum princípio comum que as preceda, mas no entremeio, no espaço vazio que a similaridade opaca atravessa.

Para definir o “opacamente similar”, ou o “impenetravelmente semelhante”, Benjamin usa como emblema a meia, em acordo com a necessidade própria deste modo de repetição e que caracteriza igualmente o modo benjaminiano de produção de pensamento. Não seria o pensamento benjaminiano desse mesmo tipo: opacamente similar? E se voltamos a pensar a topologia sobre a qual nos debruçamos no capítulo anterior, não seria ela também um tipo de semelhança opaca? Uma semelhança opaca que opera na espacialidade?

“As crianças conhecem um indício desse mundo, a meia, que tem a estrutura do mundo dos sonhos, quando está enrolada, na gaveta de roupas, e é ao mesmo tempo “bolsa” e “conteúdo”. E, assim como as crianças não se cansam de transformar, com um só gesto, a bolsa e o que está dentro dela, numa terceira coisa – a meia –, assim também Proust não se cansava de esvaziar, com um só gesto, o manequim, o Eu, para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem, que saciava sua curiosidade, ou sua nostalgia.”¹⁷⁹

A estrutura do mundo dos sonhos é a meia enrolada, ao mesmo tempo dentro e fora, vazio e cheio, “bolsa” e “conteúdo” que, com apenas um gesto, transformam-se em um terceiro elemento: o que Benjamin chama de “imagem” e é a meia enquanto meia. A meia é o que o objeto “realmente é”, ao mesmo tempo em que é algo inteiramente figurativo. Ao passo que enrolada em si mesma a meia torna-se duas

¹⁷⁹ Ibidem, pp. 39-40.

outras coisas, opostas mas opacamente similares. A meia enrolada de Benjamin é como a banda Moebius lacaniana: dentro e fora.

Interessante notar como dois dos maiores autores modernos, tanto Kafka quanto Proust, podem ser interpretados pela “ótica-lógica” do onírico, ainda que seus estilos sejam bastante diversos. Kafka chegou a colecionar sonhos em “noitários”, onde diz coisas como: “visto da perspectiva da literatura, meu destino é muito simples. O impulso de representar minha vida onírica.”¹⁸⁰ E talvez Benjamin entenda Proust de uma maneira similar quando o descreve como a seguir:

“Proust ficava no leito, acobalhado pela nostalgia, nostalgia de um mundo deformado pela semelhança, no qual irrompe à luz do dia o verdadeiro rosto da existência, o surrealista. Pertence a esse mundo tudo o que acontece em Proust, e com que cautela, com que graça aristocrática esses acontecimentos se produzem! Ou seja, eles não aparecem de modo isolado, patético e visionário, mas são anunciados, chegam com múltiplos esteios, e carregam consigo uma realidade frágil e preciosa: a imagem.”¹⁸¹

Benjamin escreve que Proust cultuava a semelhança e que os sonhos são o reino da semelhança. Os acontecimentos no mundo dos sonhos não são nunca idênticos, eles são semelhantes, **impenetravelmente semelhantes**. Nos sonhos, as semelhanças são mais profundas, menos óbvias. O impenetrável é talvez aquilo de precioso que a arte e o sonho possam produzir a partir quem sabe desta semelhança que necessita da diferença. A “imagem” seria, então, um terceiro elemento cuja frágil e preciosa realidade é como que tecida pelos fios de um sonho.

Um dos fantásticos sonhos anotados por Kafka em seus noitários parece nos oferecer mais uma “imagem” da semelhança profunda. Esse sonho talvez possamos inclusive considera-lo um semelhante da topologia do sujeito, a banda de Moebius.

“Ontem sonhei com você. Já quase não lembro dos pormenores, só sei que nos transformávamos continuamente um no outro, eu era você, você era eu. Finalmente, não sei como, você pegou fogo, lembrei-me de que é possível apagar fogo com panos e então bati em você com um velho paletó. Mas as metamorfoses recomeçaram e de repente você desaparecia, era eu que ardia e também eu que batia com o paletó. De nada adiantava, só confirmava meu velho temor de que esses métodos são inúteis contra o fogo. No entretanto chegaram os bombeiros e de algum modo você foi salva. Mas agora você era diferente, fantasmagórica, como se desenhada a giz no escuro, e caiu-me nos

¹⁸⁰ KAFKA, F. *Sonhos*.

¹⁸¹ BENJAMIN, W., op. cit., p. 40.

braços sem vida, ou talvez tenha apenas desmaiado de alegria por ter sido salva. Mas ainda aqui atuava a incerteza da transformação, talvez eu mesmo tenha caído nos braços de alguém.”¹⁸²

Nesse sonho de Kafka podemos vislumbrar a semelhança profunda como na meia enrolada, a troca de lugares que responde por um salto: “caiu-me nos braços sem vida, ou talvez tenha apenas desmaiado de alegria por ter sido salva”, “talvez eu mesmo tenha caído nos braços de alguém”. Esse sonho faz lembrar o conhecido poema de Fernando Pessoa “A Lenda”, em que sucede a mesma confusão. – Os saltos entre o morto e o vivo, entre o “eu” e o “outro” são como o salto do dentro para o fora na banda de Moebius. E aproveitamos aqui para dar também um salto, e por associação, chegar a Bruno Schulz, escritor polonês que faz uso recorrente da semelhança profunda e onde o peso dos ambientes faz repensar a literatura narrativa:

“Minha mãe chegou apavorada e abraçou meu grito, tentando cobri-lo como se ele fosse um incêndio e abafa-lo nas pregas de seu amor. Fechou minha boca com a sua e gritava junto comigo.”¹⁸³

4.1.3. Bruno Schulz e o espaço fora-dentro

Em março de 2015, foi lançada pela Cosac Naify a curta obra ficcional completa de Bruno Schulz, nascido em 1892 em Drohobycz, pequena cidade da Polônia antiga, hoje na República da Ucrânia, e morto pelos nazistas alemães em 1942. São dois livros de contos – *Lojas de canela* e *Sanatório sob o signo da clepsidra* – e mais quatro contos inéditos em português sob um único volume, com tradução direta do polonês por Henryk Siewierski, professor de Teoria Literária da Universidade de Brasília.

Ainda que Schulz falasse o alemão e o iídiche, escrevia seus relatos em polonês e é considerado, juntamente com Witkiewicz (Witkacy) e Gombrowicz, um dos “três mosqueteiros” da prosa polonesa. Em 1938, a Academia Polonesa de Literatura concedeu-lhe o prestigioso Louro de Ouro. O domínio do alemão, entretanto, permiti-

¹⁸² KAFKA, F., op. cit., p. 128.

¹⁸³ SCHULZ, B. *Ficção completa*, p. 138.

lhe acompanhar a produção dos círculos de Praga e de Viena e do expressionismo alemão, além de ler clássicos da psicanálise. Nenhum dos três mosqueteiros era um representante típico da vanguarda literária de sua época; ocupavam lugares particulares no vasto panorama do modernismo, independentes das escolas. Em comum, segundo o crítico J. Jarzebski (*apud* Henryk Siewierski), entre outras características, a “insaciabilidade da forma”, manifesta em estilos diferentes entre si.

Schulz tinha essa capacidade de narrar uma história como quem conta um sonho, usando uma linguagem de uma beleza hipnótica, que exige a concentração do leitor para que possa penetrar na sua visão. Seus livros são compilações de histórias curtas relacionadas ainda que livremente, cheias de carga simbólica e potência semântica, sob um domínio impressionante do léxico, a partir de seu estilo próprio, que é a exuberância. A literatura de Schulz é tão exuberante que faz nascer palavras, faz brotar adjetivos, comparativos e associações. Ela é metonímica no mais alto grau, seu desejo é um desejo pela metonímia, fazendo deslocar a imagem, fazendo-a movimentar-se pelo espaço sempre que possível, traçando parentescos e paralelos incontáveis. O que ele faz é poesia espacial, em movimento. Danielle Knaffo, psicanalista e professora do Programa de Doutorado em Psicologia Clínica da Universidade de Long Island, em seu livro *“Dancing with the unconscious: the art of psychoanalysis and the psychoanalysis of art”*, faz a seguinte apreciação da obra de Schulz:

*“Who in the pantheon of literary giants writes like Bruno Schulz, perfectly poised in the undefined space between the dream and the waking state, between the condition of transcendent and ecstatic psychosis and a bracing, quotidian rationality? **Schulz wrote poetry that is fiction and fiction that is poetry**, song-stories born aloft in the fevered chambers of an imagination that hungered for a primal sense of meaning, the unassailable Logos, only to come up against the impossibility of its attainment. In the sublime tension generated by the conflict between desire and the impossible object that it seeks, his art was born – the real and the unreal dancing freely together with neither one in the lead.”*¹⁸⁴

Os trinta contos que compõem toda a obra literária conhecida de Bruno Schulz relacionam-se pela figura do narrador (muitas vezes também personagem principal) e pelo mesmo palco de ação, a pequena cidade de Drohobycz, anexada à União Soviética

¹⁸⁴ KNAFFO, Danielle. *Dancing with the unconscious: the art of psychoanalysis and the psychoanalysis of art*, pp. 189-190.

em setembro de 1939, juntamente com toda a Galícia Oriental. São uma coleção de histórias que fazem parte de um mesmo contexto, um mesmo universo familiar, e que o autor considera uma autobiografia, ou melhor ainda, uma genealogia da alma, “pois revela a linhagem da alma até aquelas profundezas onde ela parte à mitologia, onde se perde no delírio mitológico.”

Schulz desenvolveu uma teoria da transformação mítica do mundo cotidiano descrita em sua correspondência e em seu ensaio “Mityzacja rzeczywistoci” (A mitificação da realidade) – a que não consegui acesso nem em português e nem em inglês. Aliás, também não obtive a acesso a ensaios e resenhas importantes de Schulz que serão citadas adiante. Como esclarece em sua exposição de *Lojas de canela* (escrita quando tentava despertar o interesse de uma editora italiana pelo livro), procurava extrair de suas histórias o seu sentido mítico e, para isso, transformava os acontecimentos em fragmentos de um todo mítico:

“O autor tem a impressão de que não há como atingir a última profundidade da alma, a forma definitiva do destino, através de uma descrição externa da biografia ou através da análise psicológica, mesmo a mais profunda. Esses dados definitivos da vida humana têm lugar antes numa dimensão espiritual, não na categoria dos fatos, mas em seu sentido espiritual. Porém, a biografia que tende a explicar seu próprio significado espiritual não é senão o mito.”¹⁸⁵ (*apud* Siewierski)

“Assim, vamos recolher essas alusões, essas aproximações, essas estações e etapas dos caminhos de nossa vida, como fragmentos de um espelho quebrado. Vamos recolher, pedaço por pedaço, aquilo que é uno e indivisível: a nossa grande época, a época genial da nossa vida.”¹⁸⁶

“Sempre senti que as raízes da alma individual, perseguidas em profundezas suficientemente longínquas, perdem-se em algum ninho mítico. Esse é o fundo final, para além do qual não há mais saída.

Uma imponente realização artística dessa ideia encontrei depois em *As Histórias de Jacó* de Thomas Mann, onde ela é levada à escala monumental. Mann mostra como no fundo de todos os eventos humanos, quando extraídos do joio do tempo e da multiplicidade, revelam-se certos proto-esquemas, “histórias”, nas quais tais eventos se formam em grandes repetições.”

¹⁸⁵ SCHULZ B., op. cit., 383.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 133.

A publicação de *Lojas de canela* em 1933 faz com que um desconhecido professor de desenho do interior torne-se, da noite para o dia, um autor conhecido nacionalmente. Schulz chamava *Lojas de canela* de sua “república dos sonhos” particular. E como nos sonhos, as cenas dissolvem-se umas nas outras, confundem-se e sucedem-se, até que se torna difícil dizer quando um momento começa e outro termina. No conto que dá nome ao livro, a família vai ao teatro, mas o pai Jacob esquece sua carteira em casa e o filho Józef é enviado para busca-la. “Nas asas do desejo de visitar as lojas de canela”, o garoto decide desviar do seu caminho, e perde-se dentro da noite, como alguém que se perde dentro de um sonho.

A noite funciona sob outra lógica. A noite troca as coisas de lugar, confunde e duplica os caminhos... Se, a princípio, o garoto tinha a intenção de chegar às lojas de canela, no momento seguinte, encontra-se no “fundo da cidade”. A noite e o fundo da cidade complementam-se, lá é que se abrem as outras ruas. E depois de cruzar algumas ruas mais, o garoto encontra-se, por acaso, diante de “uma parte nunca vista dos *fundos* do prédio do Ginásio”, que está inesperadamente aberto e por onde ele entra, com a intenção de encurtar caminho... Mas, ao subir a escada do *fundo*, percebe ter entrado numa parte estranha do prédio, jamais vista...

“Aqui nenhum ruído interrompia o silêncio solene. Os corredores nesta ala eram mais largos, cobertos de tapetes de pelúcia e muito requintados. Em suas dobras luziam suavemente pequenas lâmpadas. Passando um daqueles joelhos, encontrei-me num corredor ainda maior, adornado com um fausto palaciano. Uma de suas paredes abria-se em largas arcadas de vidro para o interior de um apartamento. Aqui começava, diante de meus olhos, uma longa sequência de salas que corriam para o fundo, decoradas com um esplendor deslumbrante. Seguindo a fileira de revestimentos de seda, espelhos dourados, móveis preciosos e lustres de cristal, o olhar penetrava na polpa macia desses interiores supérfluos, cheios de cirandas coloridas e arabescos lampejantes, grinaldas emaranhadas e flores que desabrochavam. O silêncio profundo desses salões vazios era preenchido apenas pelos olhares que os espelhos trocavam entre si e pelo pânico dos arabescos, que corriam alto nos frisos ao longo das paredes e perdiam-se no estuque dos tetos brancos.

Parei defronte desse fausto com reverência e admiração, desconfiando de que minha escapada noturna tinha me levado inesperadamente à ala do diretor, diante de sua residência particular. (...) Através das arcadas do corredor, pude ver do outro lado do grande salão uma porta envidraçada que dava para o terraço. O silêncio era tal que me enchi de coragem. Não me parecia muito arriscado descer os poucos degraus que me separavam do nível do salão e, dando alguns pulos, percorrer o grande e precioso tapete, a fim de chegar ao terraço, de onde sem dificuldade poderia sair para uma rua bem conhecida.

Foi o que eu fiz. Descendo ao parquê do salão, sob as enormes palmeiras que disparavam dos vasos até os arabescos do teto, reparei que na verdade já estava em terreno neutro, pois o salão não tinha nenhuma parede dianteira. Ele era uma espécie de grande *loggia*, ligada por alguns degraus à praça da cidade. Era como se fosse um braço daquela praça, e alguns dos móveis já estavam nela. Desci correndo os poucos degraus de pedra e encontrei-me na rua outra vez.”¹⁸⁷

Lojas de canela é cheio dessa sorte de digressões espaciais, não apenas o conto mas todo o livro: passagens de um lugar a outro, atravessamento entre espaços, em uma ramificação espacial labiríntica, com mudanças abruptas, sem nenhuma transição como em sonhos. O garoto caminha mas não é dono do seu caminho. O caminho comparece à revelia da sua vontade ou da sua intenção. E por mais que ele tenha o propósito de chegar em casa, não lhe cabe inteiramente a decisão, pois foi enredado, tornou-se presa da noite, como um sonhador que nada pode fazer além de se submeter aos *caprichos* do inconsciente.

Os cenários se desenrolam inesperadamente à passagem do garoto. O espaço comanda o espetáculo: corredores, arcadas, salões, abóbodas, paredes, degraus, terraços, praças, ruas... “Lojas de canela” descreve a sucessão do espaço em narrativa. Algum indício da linguagem do inconsciente surge desse formato e evoca-nos a sensação de um sonho. O espaço de fora é também o espaço de dentro.

Na sequência da história, o garoto toma um coche e não consegue entender-se com o cocheiro sobre o destino. Ainda, o cocheiro a certo ponto abandona as rédeas com o garoto, que não é capaz de dominar o cavalo e tem que se sujeitar aos *caprichos* do animal... As paisagens vão se sucedendo agora em maior velocidade: jardins, parques, florestas, colinas... E o conto vai se desgrudando cada vez mais do real para alçar-se sobre o imaginário e o onírico.

“No peito do cavalo acumulava-se uma barreira de espuma branca de neve, cada vez mais e mais alta. O cavalo escavava sua massa limpa e fresca com muita dificuldade. Enfim parou. Saí do fiacre. Ele arfava cabisbaixo. Estreitei sua cabeça ao meu peito, nos seus grandes olhos negros brilhavam lágrimas. Então vi em sua barriga uma ferida negra e redonda. – Por que você me disse nada? – cochichei em lágrimas. – Meu caro, fiz isso por você – respondeu e ficou pequenino como um cavallinho de madeira. Deixei-o. Senti-me estranhamente leve e feliz. Não sabia se esperava o trem suburbano ou se voltava a pé para a cidade. Enfim, comecei a descer um caminho íngreme, que serpeava no meio

¹⁸⁷ Ibidem, p. 82/83.

da floresta, primeiro a passos leves e elásticos, depois, acelerando a marcha, passei a uma corrida ligeira e feliz, que logo transformou-se num deslizar como que de esqui. Eu podia regular a velocidade e, com leves movimentos do corpo, mudar à vontade a direção.”¹⁸⁸

Como num sonho, os desejos e as inspirações encontram expressão na narrativa de Bruno Schulz. Ela é uma narrativa desejante, que parece brotar de si mesma, sem planos traçados, onde um cenário leva ao seguinte, uma fortuidade leva a outra. O garoto nunca chega em casa, ele é ludibriado, em cada plano seu, pelos caminhos que a narrativa delinea à sua frente. Sempre surpreendido, não recusa e nem busca frear o desenrolar dos acontecimentos. Ele está imiscuído à narrativa, seus desejos confundem-se com a própria.

Um dos personagens a que Schulz mais se dedica é a figura de seu pai. Pelo menos três capítulos do livro são destinados à exposição de sua doutrina, o Tratado dos Manequins. O pai glorificava a matéria como o mais passivo e indefeso ser do universo. Porque flexível e maleável, a matéria goza de uma fecundidade infinita, mas ao mesmo tempo está à mercê da tentação dos homens, incitados a moldá-la. Qualquer um pode moldar a matéria à sua vontade, ela está condenada a obedecer-lo. Por isso, a matéria está exposta a um sem número de violações e violências. Seu pai defendia também que a criação é um privilégio de todos os espíritos e que a perfeição da obra do Demiurgo inibe a criatividade dos homens, que deveriam celebrar a precariedade e a vulgaridade do material. Enquanto O Demiurgo torna a matéria invisível, fazendo com que ela desapareça no jogo da vida, os homens, em seu amor pela matéria, deveriam reforçar cada gesto seu de resistência e de inércia.

“A matéria não sabe brincar. Está sempre repleta de uma trágica seriedade. Quem ousaria pensar que se pode brincar com a matéria, moldá-la brincando, e que essa brincadeira não se encrava nela, não a penetra imediatamente como um destino, uma fatalidade? (...) Vocês compreendem o poder da expressão, da forma, da aparência, a arbitrariedade tirânica com que se atiram a um bloco indefeso e o dominam como se fossem sua própria alma, tirânica e presunçosa?”¹⁸⁹

“- Quem poderia saber – dizia ele – quantas são as formas de vida aleijadas, sofridas e fragmentadas, como a vida dos armários e das mesas, montados artificialmente, pregados à força, madeira crucificada, silenciosos mártires do engenho

¹⁸⁸ Ibidem, p. 84/85.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 51.

cruel dos homens? Terríveis transplantes de raças diferentes de madeira que se odeiam, fundidas numa única e infeliz personalidade...”¹⁹⁰

Schulz é, como o pai, também um heresiarca. Essa ode à matéria fala a respeito da própria literatura de Schulz: a exuberância da matéria é também a exuberância de sua lírica, explodindo em verbo e imagem. Há também na literatura de Schulz, em diversos momentos, um crescendo que leva até explosões, como na nossa poética do *big bang*. Mas são explosões em menor escala, que acontecem nas páginas dos eventos, nas linhas dos parágrafos, e não refletem em toda a narrativa. São como pequenos estouros de poesia, turbilhões, efusões, florações, frutificações, proliferações, expansões, inundações, dilúvios: “...as vagens cheias de sementes explodem em silêncio, feito cigarras”; “como explosivas tortas encantadas, saíam voando fantasmas alados, partindo o ar em baralhos mágicos, logo derramados em aplausos coloridos...”; “...as prateleiras estouravam por todo lado em explosões de drapeados, em cascatas de pano...”; “Logo o céu se alastrou em uma erupção colorida...”; “e cada instante explodia numa grande ascensão de anjos, numa tempestade de asas, logo absorvidas pelo céu insaciável, sempre aberto para novas explosões.”¹⁹¹

Schulz, antes de ser um escritor, e por muito tempo, teve uma carreira importante como desenhista e pintor, e isso se reflete demasiado em sua escrita, talvez por isso dona dessa índole espacial. Tanto que, se nos colocarmos da perspectiva do pintor, sua obra ganha inesperadamente mais clareza e até perde um pouco do seu aspecto onírico, do seu estranhamento, para se parecer mais à descrição das tintas, cores e pinceladas sobre a tela, porém, em constante movimento, como se passeássemos pelo espaço do quadro e pudéssemos, ao mesmo tempo, sentir o toque das pinceladas que o afligiram.

“Entramos no tédio murcho de uma enorme planície, numa ventilação pálida e desbotada, que abria aqui, sobre a distância amarela, seu deleitoso e insípido infinito. Das lonjuras descoradas levantava-se ventando a enorme e tardia eternidade. As páginas amareladas da paisagem viravam como num velho romance, cada vez mais pálidas e exânicas, como se fossem extinguir-se num grande e desvanecido vazio. Nesse nada dissipado, nesse nirvana amarelo, poderíamos ter chegado além do tempo e da realidade e permanecer para sempre naquela paisagem, naquela quente e estéril ventilação – uma imóvel diligência de grandes rodas, presa entre as nuvens no pergaminho do céu, uma

¹⁹⁰ Ibidem, p. 58.

¹⁹¹ Ibidem, pp. 151, 16, 38, 114, 139.

velha ilustração, a xilogravura de um antigo romance dissolvido – quando o cocheiro puxou, num último esforço, as rédeas, tirando o landau da doce letargia dos ventos e voltando-se para a floresta.”¹⁹²

Não nos fartamos de citar o texto porque é tão belo. Suas imagens jorram em uma enxurrada voluptuosa e sinestésica, de cores, sabores e cheiros, como “um gole de puro azul-marinho”. Uma sinergia não apenas dos sentidos, mas de todas as coisas e modos de existir. Nas descrições dos espaços, ele abusa dos adjetivos, *luxuriantes, abundantes, transbordantes, deslumbrantes, estonteantes, delirantes, cintilantes, brilhantes, radiantes, flamejantes, ofuscantes, gritantes, gorjeantes, chilreantes, trepidantes...* isso para citar só aqueles terminados em “ante”. Algumas palavras insistem em reaparecer, como *êxtase, apogeu, gozo, loucura...* uma literatura polvilhada de quase sempre sutis insinuações de cunho sexual. E, finalmente, o que talvez responda pela característica mais importante dessa obra tão curta quanto notável: a volúpia não só da matéria, da palavra e da imagem, mas também, e principalmente, do espaço – como na descrição desse relevo têxtil em “A Noite da Grande Estação”, último conto de *Lojas de canela*:

“Assim derramavam-se os estoques dos armários, vomitavam violentamente, corriam em largos rios. O conteúdo colorido das prateleiras transbordava, crescia, multiplicava-se e inundava todos os balcões e mesas.

As paredes da loja desapareciam sob as gigantescas formações dessa cosmogonia têxtil, sob as cadeias de montanhas que se amontoavam em maciços monumentais. Nas vertentes das montanhas abriam-se largos vales, e em meio ao *páthos* dos grandes planaltos trovejavam as linhas dos continentes. O espaço da loja alargava-se num panorama de paisagem de outono, cheio de lagos e distâncias, e no pano de fundo desse cenário andava meu pai, entre as dobras e os vales de uma Canaã fantástica, andava com passos largos, com os braços profeticamente estendidos nas nuvens, e, com golpes de inspiração, moldava o país.”¹⁹³

Schulz empresta vida não só à matéria, mas aos espaços. O espaço, assim como a matéria, finge a vida. A ação de suas histórias é uma ação efetivamente espacial. É o espaço o verdadeiro protagonista. São tantos os espaços percorridos em Schulz que às vezes nos surpreendemos em notar que algo que poderia ter ocupado muitas páginas durou apenas um ou dos parágrafos...

¹⁹² Ibidem, p. 226.

¹⁹³ Ibidem, p. 114.

“O jardim era extenso, ramificado em muitos braços, e tinha vários climas e zonas. De um lado era aberto, cheio do leite dos céus e do ar, e com o verde mais delicado, mais macio e fofo, fazia uma cama para o céu. Mas, à medida que descia ao fundo de um longo braço e mergulhava na sombra entre a parede traseira de uma fábrica de água gasosa abandonada e a longa parede de um paiol em ruínas, tornava-se nebuloso, arrogante e descuidado, embrenhava-se selvagem e desmazelado, ameaçava urtigas, ouriçava-se em cardos, ficava sarmento de tanta erva daninha que o cobria, até que, bem no final, entre as paredes, numa larga baía retangular, perdia todas as medidas e se enfurecia. Ali já não era um jardim, mas um paroxismo de loucura, uma explosão de raiva, um impudor cínico e uma devassidão. (...)

(...) Naquela hora que o tempo, alucinado e selvagem, escapa do engenho dos acontecimentos e corre gritando pelos campos feito um vagabundo fugitivo.”¹⁹⁴

O que nos interessa salientar particularmente é essa volúpia dos espaços, tão aparentada do onírico, um verdadeiro gozo espacial. O espaço exterior impõe-se com a força de uma volúpia interior. Espaço e matéria são moldados pelos desejos e as miragens de Bruno Schulz. Entretanto, esse gozo transbordante de sua literatura não parece ter correspondência com o erotismo sincopado do efeito de sujeito, como exposto no capítulo 3 desta tese. Esse gozo aproxima-se mais do sublime. Onde estaria o efeito de sujeito em Schulz? O batimento, a alternância, o intervalo poético? As entre-imagens e os entretempos? O sujeito apresenta-se espacialmente, ele está no intervalo, na conexão entre duas coisas como no salto de um lugar a outro. Schulz opera saltos entre as imagens, entre os espaços, e neste salto está o sujeito de sua literatura, um saltador onírico por excelência. Na cena a seguir, Schulz chega mesmo a descrever como se dá esse salto, que deixa rastros atrás de si como testemunhas:

“Numa noite ultramarginal como essa, noite que desconhece limites, o espaço perde o sentido. Cercado pela ciranda brilhante dos mosquitos e com um maço de papéis finalmente prontos, avanço numa direção indefinida, num beco sem saída da noite, que deve terminar com a porta, justamente a branca porta do quarto de Bianka. Viro a maçaneta e entro, como de um quarto para outro. Mesmo assim, ao passar a soleira, meu chapéu preto de carbonário drapeja como se ao vento de uma longa viagem, minha gravata fantásticamente enredada farfalha numa corrente de ar, enquanto aperto contra o peito a pasta cheia dos mais secretos documentos. É como se de um vestibulo da noite eu entrasse na própria noite!”¹⁹⁵

¹⁹⁴ Ibidem, p. 68.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 204.

O chapéu drapejando ao vento, o farfalhar da gravata, são como arquivos do oculto, testemunhas do salto. É esse o tipo de indício que nós buscamos. Ou, neste outro trecho, vejam com que liberdade e leveza ele mistura e confunde dois ou três ambientes simultaneamente, o quarto, a floresta e o trem...

“Durante nossas conversas, o ruído da floresta, repleto de jasmim fresco, atravessa o quarto com milhas inteiras de paisagens. Deslocam-se e passam novos seguimentos da floresta, fluem cortejos de árvores, arbustos e todos os cenários silvestres, estendendo-se por todo o quarto. Então fica claro que desde o princípio estamos numa espécie de trem, no trem noturno da floresta, que se arrasta devagar ao longo das margens do barranco nas cercanias florestais da cidade. Dali provém a corrente de ar embriagante e profunda que flui atravessando esses compartimentos com uma trama sempre nova, que se estende numa infinita perspectiva de pressentimentos. Até o cobrador com a lanterna aparece de repente, sai de dentro das árvores e fura nosso bilhetes.”¹⁹⁶

Apesar de achar que não se deva limitar a apreciação da obra de Schulz, quero defender que a beleza e a potência da sua narrativa não estão tanto no gozo das imagens, das palavras e dos espaços, e que tem sim a natureza da repetição – repetição que se apresenta e se desenvolve espacialmente. Os espaços são também saltados pela semelhança profunda, que Schulz trabalha à sua maneira, diferente da encontrada por Proust. O condor repete o pai, que repete a barata e repete a mosca, assim como o jardim repete o camponês, as cores e as estrelas no céu repetem a música, os pássaros repetem os tecidos, os tecidos repetem a geografia, o parque repete uma orquestra, o dia de outono um velho bibliotecário, as árvores os pavões... Repetem metonimicamente, repetem mimeticamente, repetem oniricamente, repetem no espaço. Qual a diferença entre a metáfora e a repetição? Entre a metáfora e a semelhança? A repetição tem o sentido da semelhança profunda, ela é metonímica. A metáfora é condensação, destilamento.

“E junto à cerca o pelico de capim levantava-se numa bojuda corcunda-colina, como se, dormindo, o jardim virasse de um lado para o outro, e seus grossos ombros camponeses respirassem o silêncio da terra. Nesses ombros do jardim, a desmazelada abundância feminina de agosto agigantava-se em abismos surdos de enormes bardanas, expandia-se em chapas cabeludas de folhas, em línguas exuberantes de verde carnudo...”¹⁹⁷

¹⁹⁶ Ibidem, p. 206.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 16.

Em Schulz, o espaço habitual não é amplo o bastante para conter o espectro total dos eventos: há espaços dentro de mais espaços, espaços recônditos na mente com que nos deparamos apenas em sonhos, labirintos espaço-temporais e imagens multidimensionais que perfazem esses labirintos... E da mesma forma, o tempo schulziano comporta-se como um fora-da-lei, que precisa se esconder em algum canto, algum desvio, dentro do próprio tempo linear, que por si só já não é capaz de dar conta de todos os eventos paralelos que povoam o inconsciente.

“Os fatos comuns são ordenados no tempo, enfiados em sequência como em um fio. Ali eles têm seus antecedentes e suas conseqüências, que se agrupam apertados, sem nenhum espaço vazio, e pisam os calcanhares uns dos outros sem parar. Isso tem sua importância também para a narrativa cuja alma seja continuidade e sucessão.

Mas o que fazer com os acontecimentos que não têm seu próprio lugar no tempo, os acontecimentos que chegaram tarde demais, quando todo o tempo já fora distribuído, dividido, desmontado, e que ficaram em suspenso, não alinhados, flutuando no ar, sem lar, errantes?

Será que o tempo não é estreito demais para abrigar todos os acontecimentos? Será que todas as entradas para o tempo foram vendidas? (...)

(...)

O leitor já ouviu falar das faixas paralelas no tempo de dois trilhos? Sim, existem os tais braços laterais do tempo, é verdade que um pouco ilegais e problemáticos, mas quem carrega tal contrabando como nós, os tais acontecimentos extranumerários que não podem ser enfileirados, não deve ser exigente demais.”¹⁹⁸

As criações temporais de Schulz, um tempo multidimensional, apontam para a atemporalidade do inconsciente: épocas diferentes podem se condensar em uma única imagem, os eventos podem tomar rumos absurdos e ter causas muito inesperadas – como é o caso de um segundo outono que resulta da “poluição do clima pelos miasmas da degenerada e demasiado madura arte barroca, amontoada em nossos museus”¹⁹⁹ –, ou o efeito pode anteceder sua causa, ou causa e efeito podem ser simplesmente ignorados, compondo um enredo que parece ecoar as ideias de Freud, a partir do caso do Homem dos Lobos, contestando que a causação seja limitada ao tempo cronológico.

¹⁹⁸ Ibidem, pp. 137-138.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 233.

Apenas três anos após *Lojas de canela*, em 1937, Schulz publicou um derradeiro (quase-)romance, intitulado *Sanatório sob o signo da clepsidra*. Foi em sua maior parte compilado a partir de textos anteriores e carrega um estilo muito parecido com o de *Lojas de canela*, dando-lhe certa continuidade, inclusive a nível narrativo. Se *Lojas de canela* retrata a infância de Józef e tem como grande personagem seu pai Jacob, em *Sanatório* é o jovem Józef quem sobe ao palco. Desta vez, tem-se uma linha narrativa mais definida, que se estende desde as descobertas de juventude de Józef até o declínio de seu universo, em justaposição ao ciclo das quatro estações. Este livro deixa transparecer um traço psicótico às vezes, com saltos por demais audazes, difíceis de acompanhar, em dois ou três momentos até mesmo impossíveis para o leitor, como seriam abruptos os saltos ao virar as páginas de uma velha revista, o Grande Livro.

O conto que nomeia o livro destoa dos demais no mesmo livro: é o mais narrativo entre todos e o mais assumidamente ficcional, menos realista, de uma leitura bem mais fluida e, entretanto, menos frondosa, onde o estilo mais reconhecidamente schulziano, dado aos floreios do espaço e da matéria, manifesta-se em menor grau. E, entretanto, a nível narratológico manifesta-se em muito maior grau. Curiosamente, a história, ao atingir seu fim, após uma espiral de acontecimentos cada vez mais turbulentos, retorna de volta ao início, onde por um momento, sem o saber, o narrador encontra-se consigo mesmo. A escalada progressiva de acontecimentos, a ferocidade do turbilhão, parece apenas poder ser contida com uma “explosão” que leve tudo embora e traga de volta o início dos tempos.

Se, em “Lojas de canela”, conto que nomeia o primeiro livro, o espaço é o grande protagonista, a experiência de “Sanatório sob o signo da clepsidra” é ainda mais radical – e ainda menos radical. Em “Sanatório”, perdem-se períodos inteiros do tempo – e, dessa maneira, saltam-se também pedaços inteiros do espaço. No início do conto, Józef faz uma viagem de trem até o Sanatório para visitar seu pai, que já morreu mas ainda não sabe. Lá o tempo foi relativizado e todos estão sempre sob a irresistível influência do sono.

“Assim se vive nesta cidade, e assim o tempo passa. Dorme-se na maior parte do dia, e não só na cama. Não, ninguém é muito exigente nesse ponto. Em qualquer lugar e hora do dia, a gente está pronto para tirar uma soneca gostosa: com a cabeça encostada

na mesa do restaurante, num fiacre, e até de pé, no saguão de uma casa qualquer onde se entra para sucumbir por um momento à irresistível necessidade do sono.

Ao acordar, ainda tontos e vacilantes, retomamos a conversa interrompida, continuamos a difícil caminhada, porfiamos sobre um assunto complicado sem princípio e sem fim. O resultado é que intervalos inteiros de tempo somem de passagem no caminho, perdemos o controle sobre a continuidade do dia, até que, finalmente, deixamos de insistir nela, abdicando sem pena do esqueleto da cronologia ininterrupta, que outrora vigiávamos tão atentamente pelo hábito e pela disciplina solícita de cada dia.²⁰⁰

Apesar dos saltos ou das incongruências temporais, a história permanece inteira. Novamente, a noite fornece uma justificativa para os arroubos narrativos de Schulz: as cenas confundem-se sob o sono e a escuridão. No Sanatório, vive-se uma réplica desvanecida do mundo real, apagada nas bordas como costumam ser os cenários de sonho. Vive-se um “um tempo completamente gasto, usado pelos homens, um tempo rasgado e esburacado em vários lugares, um tempo transparente como peneira”²⁰¹. Também o tempo dos sonhos não é um tempo próprio, é um tempo que já foi usado, de segunda mão. Tem-se a impressão, em “Sanatório”, de que o cenário é de sonho e de que as regras que agem, as leis que valem, são as do sonho.

O truque, diz o doutor, é “atrasar o relógio”. – Aqui lembramos o Chapeleiro Louco em seu diálogo com Alice sobre seus desentendimentos com o Tempo. – O tempo é um elemento desordenado que só é disciplinado graças ao cultivo e ao controle; quando passa sem ser contado pode operar “nós e abreviações extraordinários”. A questão reduz-se a um simples relativismo, e no Sanatório a morte do pai ainda não o havia alcançado. Além disso, completa o dr. Gotard, ali o tempo passado é reativado em todas as suas possibilidades, até mesmo a de cura. E, de maneira a que não restem dúvidas e que fique tudo muito bem claro e justificado, a razão por que ali se dorme tanto é para se fazer economia da energia vital. – Isto tudo parece uma explicação saída de um livro de ficção científica; uma tentativa de racionalizar o que é, em última instância, o núcleo irracionalizável da narrativa.

É a partir deste conto, a meu ver, que se justificaria uma aproximação entre a obra de Schulz e a de Kafka – para além da semelhança entre suas histórias de vida pessoais. Há momentos, em “Sanatório”, em que as justificativas são tão elaboradas

²⁰⁰ Ibidem, pp. 268-269.

²⁰¹ Ibidem, p. 274.

que lembram as histórias kafkianas. E, assim como em Kafka, essas justificativas não são suficientes, não dão conta totalmente do mistério que envolve a história; a racionalização atinge o seu limite e não chegou ainda nem às franjas de uma elucidação. Porque essa racionalização não parte completamente de fora, como a do leitor, e, assim, não questiona os fundamentos da sua própria irrealidade, com a qual está intrinsicamente comprometida. Porque, apesar de todas as respostas demandadas pelo consciente, o inconsciente ainda está no centro, o mistério ainda é o coração da narrativa.

“O ambiente do Sanatório se torna cada dia mais insuportável. Não há como negar que simplesmente caímos numa cilada. Desde o momento da minha chegada, quando se mostrou ao recém-chegado uma aparência de hospitalidade, a direção do Sanatório não tem o menor cuidado para nos dar pelo menos a ilusão de uma assistência qualquer. Estamos simplesmente abandonados. Ninguém cuida de nossas necessidades. Constatei, já faz tempo, que os fios das campainhas elétricas terminam logo em cima das portas e não levam a lugar algum. Não há empregados. Os corredores estão envoltos em penumbra e silêncio dia e noite. Tenho a forte impressão de que somos os únicos hóspedes neste Sanatório, e de que os olhares discretos e misteriosos com que a camareira fecha as portas dos quartos, saindo ou entrando, não passam de um embuste.”²⁰²

Schulz foi responsável pela primeira tradução de *O Processo* para o polonês, em 1936 (sabe-se que, na verdade, a tradução havia sido feita por Józefina Szeli’nska, sua noiva na época), e o trecho citado poderia muito bem ter sido extraído de uma das obras de Kafka: aquele absurdo e aquela impossibilidade que se amalgamam formando um núcleo duro, com uma pitada extra de paranoia. Entretanto, como já foi dito, este conto destoa do estilo típico de Schulz. E mesmo neste conto, Schulz ainda é mais fantástico, mais delirante, mais onírico do que Kafka. A exuberância de sua prosa barroca, que o torna quase intraduzível, distingue-o do ascético Kafka.

Se tempo e espaço não são pura e simplesmente saltados é porque se dorme. Narrativamente está justificado: o tempo não tem continuidade porque estão no Sanatório. A justificativa interrompe o salto em pleno ar. Em *Sanatório*, ocorre um excesso de explicativas que parecem roubar da narrativa a sua plena potência. Nesse sentido, *Lojas de canela*, mais virginal, mais ingênuo, menos ciente de si e de seu

²⁰² Ibidem, p. 273.

próprio estilo, alcança maior sutileza. E, apesar de tudo, o onirismo em *Sanatório* se verifica. O livro talvez prescindisse das racionalizações excessivas que, se em Kafka impulsionam a narrativa, em Schulz emperram-na e desgastam/contradizem sua forma. A narrativa passa a narrar sobre si mesma, justificando-se, e para isso tem que deixar de lado a sua própria realização poética.

Poderíamos pensar que o sono, assim como interrompe a vigília, vem interromper também os sonhos, fazendo-os parecer tão absurdos? Durante o sono do sonho, talvez, pode ser que surjam sonhos que operem segundo a lógica do inconsciente do inconsciente... Ao mesmo tempo e no sentido inverso, o sono interrompe a vigília em pedaços ainda maiores do que interrompe os sonhos. E o consciente precisa dar continuidade aos dias. No dilema de Chuang-Tsé, abordado por Lacan – em que o sábio não sabia se era um homem que sonhava ser uma borboleta ou se era uma borboleta sonhando ser sábio –, a vigília apresenta-se como o sonho do sonho. Seria esse o desejo interdito do sonho: chegar a consciência? A única coisa que o sonho não pode realizar é aquilo que mais deseja? Mas, lendo Schulz, nos perguntamos se não é o consciente que deseja ser sonho e que vai se apagando pelas bordas, como quem embarca no sono e transmuta-se em borboleta.

Schulz não sabia se era o sábio ou se era a borboleta... Ele trabalhava em um romance chamado *O Messias* – e teria até mesmo enviado uma cópia de seu manuscrito a Thomas Mann – quando eclodiu a guerra. Drohobycz foi invadida pela Rússia e, em seguida, pela Alemanha. Em 1941, Schulz foi obrigado a mudar-se para o gueto judeu. Pouco tempo depois, foi morto com dois tiros na nuca, aos 50 anos. Os manuscritos de *O Messias*, suas cartas, anotações, pinturas e desenhos, todos desapareceram, malgrado a insistência do estudioso polonês Jerzy Ficowski, que revirou toda a Polônia, a Ucrânia e outras partes do mundo à procura do que restava de Schulz. Sobreviveram, além de suas duas coletâneas de histórias, apenas algumas dezenas de ensaios, artigos e resenhas, ao lado de pinturas e desenhos. É possível que sem Jerzy Ficowski não houvesse Schulz, assim como sem Max Brod não haveria Kafka.

Quanto ao significado da própria obra, Schulz, como Lynch, preferia esquivar-se de oferecer uma interpretação. A diferença entre a arte e sua explicação é profunda e, portanto, não haveria sentido para um escritor em submeter sua obra a um excesso de

análise racional, o que equivaleria ao seu empobrecimento – seria o mesmo que pedir ao ator que deixe de lado sua máscara, pondo fim à peça. Gombrowicz fala de Schulz em seu diário da seguinte maneira:

“Como artista, estava completamente imerso na própria matéria da obra, em seu jogo e em suas combinações internas. Quando escrevia um conto não existia para ele outra lei senão a lei imanente da forma em desenvolvimento. Um falso asceta, um santo sensual, um monge voluptuoso, um empreendedor niilista. Ele sabia disso.”²⁰³

Assim como “o sonhador inventa sua própria gramática”, que não obedece nenhum código anterior a ela própria, uma obra cujo funcionamento equipare-se em algum nível aos sonhos, ou ao inconsciente, deveria também articular-se a partir de uma gramática, ou uma sintaxe, própria – este parece um pré-requisito importante de uma poética tal.

Schulz refere-se, em seus escritos, quatro vezes às descobertas de Freud: em resenha ao livro de Aldous Huxley *Music at Night* (1931), em resenha a *Ferdydurke* (1937), de Witold Gombrowicz, e em resenha ao romance psicológico *Cudzoziemka* (*O Estrangeiro*, 1936), da polonesa Maria Kuncewiczowa, considerado um clássico da literatura polonesa do período entreguerras:

“Psychoanalysis knows very well these centers of psychical energy, cut off and without a way out, which are contained in some words, in some obsessive thoughts and actions. The question arises if the psychoanalytic experience could be the object of literary works.

It seems to me that, for someone who is uninitiated, the psychoanalytical argument is not convincing enough. The mechanism of the unconscious processes and its logic differs from that which we are accustomed to in literature. In a novel, the truth is not the decisive and ultimate argument – it is the probability. The revelations of the analysts, though true, will remain for a long time unconvincing to a mind not accustomed to them. Some day, when introspection will be permeated with the psychoanalytic method to such an extent that we shall learn to grasp the mechanisms of the unconscious in the very act, and when our thoughts will familiarize themselves with the mechanics of these processes – then the time will come for psychoanalysis in the novel.

However, the novel of Kuncewiczowa contradicts this prognosis. It represents in a way a proof that the methods of psychoanalysis are mature enough to be applied to literature. But I suspect that this occurs due to some falsification of the unconscious processes, due to their artificial elevation in the hierarchy of psychic products and

²⁰³ Ibidem, p. 406.

approximation of their structure to the normal processes, which, after all, I think is admissible and necessary to make them understandable."²⁰⁴

Mesmo sem ter lido o romance de Kuncewiczowa, tenho certeza de que Schulz refere-se a métodos muito diferentes daqueles que ele mesmo emprega e, no entanto, a impressão que temos é de que poderia estar falando também de si... Schulz era um leitor entusiasmado de Freud e é como se, no arrebatamento de suas palavras, deixasse-se entrever um programa para a literatura. Em sua apresentação "Bruno Schulz and Psychoanalysis"²⁰⁵, para o Centro de Estudos de Psicanálise e o Programa de Estudos Poloneses da University of New York at Buffalo, Pawel Dybel avalia a obra de Schulz nos mesmos termos.

*"What is so specific about Schulz is precisely his unsurpassed gift of sublimation ('elevation') of all the 'unconscious processes' into the conscious ones so that the reader gets the irresistible impression of the absolute autonomy and self-determination of the fantasy world of his novels."*²⁰⁶

Dybel aponta para a atuação em Schulz dos mecanismos de deslocamento e condensação que operam no inconsciente. Deslocamento porque enxerga na descrição dos eventos exteriores uma descrição metonímica da paisagem interior do narrador. Os eventos exteriores apontam para o mundo interior; o interior superpõe-se ao exterior. E o resultado deste duplo movimento entre o dentro e o fora é também uma enorme condensação da imagem, é o que ele diz.

"One can say then that the linguistic operation most preferred by Schulz is 'displacement' (metonymy) whereas 'condensation' (metaphor) appears only as a kind of secondary effect of the former. Yet, this does not occur in his novels in the same way as, for example, in a dream, for in the latter – according to Freud – the displacement directly expresses the 'free' logic of the unconscious by suspending the usual relationships of contiguity between things and events and by replacing them with its own 'absurd' ones. In Schulz's writing, the displacement appears instead on the threshold between the dream and consciousness, yet subordinated to the restrictive logic of the latter. That is, any 'absurd' links and relationships that primarily appear in the

²⁰⁴ DYBEL, P. *Bruno Schulz and Psychoanalysis*.

²⁰⁵ Pawel Dybel é Professor de Filosofia no Instituto de Filosofia e Sociologia da *Polish Academy of Sciences*, em Varsóvia. Sua apresentação, de abril de 2002, para o Centro de Estudos de Psicanálise e o Programa de Estudos Poloneses da *University of New York at Buffalo*, pode ser encontrada em site dedicado à obra e à memória de Bruno Schulz: <http://brunoschulz.eu/en/>.

²⁰⁶ *Ibidem*.

*unconscious fantasies of the subject are immediately ('on the spot') worked through by his consciousness and become the inherent element of his own fictitious world. That is, the world that, at the first sight, seems to be organized in much the same way as the real world outside of him and one maintaining the same relations of contiguity between things.*²⁰⁷

De onde vem a qualidade onírica das histórias de Schulz? Ao contrário de outros escritores de sua época, ele não se interessava pelas explicações de ordem psicológica que pudessem levar ao sentido oculto do seu onirismo, assim como não trabalhava com a livre associação que tanto marcou o Surrealismo. Ao invés, Schulz parece reproduzir os mecanismos que levam ao conteúdo manifesto de um sonho, apenas um grau um pouco mais abaixo. E, nesse sentido, forja uma narrativa que imita o próprio trabalho do sonho e “falsifica” os mecanismos oníricos de elaboração e distorção.

Não acho que devamos pensar em uma influência direta das ideias da psicanálise no estilo literário de Schulz. Marta Suchanska-Drazynska, em *“Jewish Mysticism, Schulz and Psychoanalysis”*, propõe que as incríveis similaridades entre o pensamento freudiano e a obra de Schulz (*“presence of the unconscious, wordplay and free association, the poetry of dreams, dominant female figures, the main character’s complex about the father”*²⁰⁸) tem raízes em uma mesma atmosfera intelectual da Galícia judaica na virada do século XIX para o século XX, um dos ambientes mais permissivos às ideias místicas da Kabbalah, com grande influência sobre o pensamento judeu. Existiriam similaridades entre o mundo de Schulz e o conceito de realidade apresentado pela psicanálise. Para a autora, ambos respondem à eterna busca pelo sentido latente. Não vou entrar aqui no mérito desta análise, isso não nos preocupa tanto, mas concordo que não se deva pensar que Schulz foi diretamente influenciado pelo “Freudianismo”, ou que buscou transferir conceitos e ideias da psicanálise para a literatura.

De qualquer maneira, levando-se em conta as considerações de Walter Benjamin sobre a faculdade mimética, podemos encontrar justamente nesse dom de ser semelhante do qual dispomos, o traço que faria algum sentido da comparação entre

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ DE BRUYN, D. & VAN HEUCKELOM, K. *(Un)masking Bruno Schulz*, p. 361-362.

psicanálise, Schulz e Kabbalah. Para Benjamin, talvez não haja nenhuma faculdade superior do homem que não seja codeterminada pela faculdade mimética.

“O dom de ser semelhante, do qual dispomos, nada mais é que um fraco resíduo da violenta compulsão, a que estava sujeito o homem, de tornar-se semelhante a um tempo necessário, ou antes, a um momento crítico que o leitor por nenhum preço pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias.”²⁰⁹

A esfera das semelhanças é a mesma do saber oculto. Entretanto, nem as forças miméticas, nem o seu objeto, permaneceram os mesmos ao longo do tempo. O dom mimético, que outrora era fundamento da clarividência, teria migrado gradativamente, com o passar dos milênios, para a linguagem e para a escrita, que se transformaram em um arquivo completo de semelhanças e correspondências extrassensíveis, o que fundamentaria por seu turno as teorias místicas da linguagem, entre as quais se inclui a Kabbalah. A linguagem seria, nesse sentido, a mais alta aplicação da faculdade mimética, “um *medium* em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetraram tão completamente, que ela se converteu no *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente, como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências (*aqui podemos pensar em Schulz*), nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas.”²¹⁰ (*E aqui podemos pensar em Proust.*)

Uma particularidade da esfera do semelhante é de que a sua percepção dá-se num relampejar, num instante, como com a imagem benjaminiana, ou como no acaso da *tiquê* e do estranho. Essa percepção não pode ser fixada; ao contrário de outras percepções, ela está vinculada a uma dimensão temporal. Dessa maneira, a leitura tem que se submeter a um tempo necessário. O ritmo e a velocidade da leitura e da escrita seriam como “o esforço, ou o dom, de fazer o espírito participar daquele segmento temporal no qual as semelhanças irrompem do fluxo das coisas, transitoriamente”. “O contexto significativo contido nos sons da frase é o fundo do qual emerge o semelhante, num instante, com a velocidade de um relâmpago.”²¹¹

²⁰⁹BENJAMIN, W., op. cit., p. 113.

²¹⁰Ibidem, p. 112.

²¹¹Ibidem, p. 112.

Para Benjamin, a eternidade que Proust vai vislumbrar não é a eternidade do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. O coração do mundo proustiano é o universo dos entrecruzamentos, o mundo em estado de semelhança, onde reinam as correspondências, “quando o passado se reflete no instante”.

“...se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual os momentos da reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não-visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador. O odor é o sentido do peso, para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu*.”²¹²

O odor e a mancha. O mimetismo e o tempo entrecruzado. Se o mimetismo é uma camuflagem espacial, aqui também é como se o tempo se camuflasse (de um outro tempo). Outra voz toma a palavra, outro olho toma a visão, outro nariz toma o olfato... neste reviramento do desejo que se distingue pela consciência, um corresponder ao desejo de um Outro que somos nós mesmos, toca-se nesse ponto enigmático em que a mensagem do Outro torna-se nossa própria palavra. Como ouvinte sou reconhecido pela música. Reconhecido pelo quadro, pela narrativa, pela arte, enfim... Mais uma vez, repetindo Lacan: “Ele (o sujeito) é, aqui, várias maneiras de se enganar no que concerne a essa função do sujeito no domínio do espetáculo.”²¹³ As várias maneiras de enganar-se a si próprio e sobre si próprio.

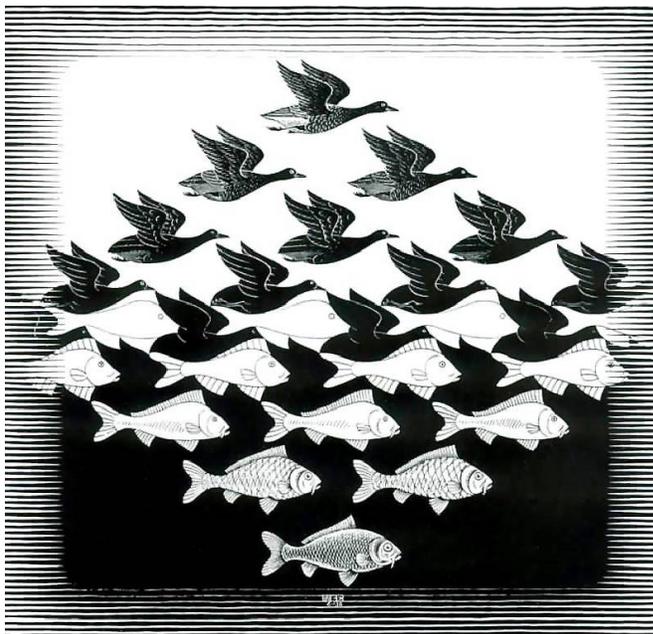
Como salvar pode virar ser salvo? Como descer pode virar subir? Como pode um Escher existir? Quando foi que passamos de fora para dentro da banda de Moebius? Onde foi parar o salto de um lado a outro? Em lugar de ver ou pensar o sujeito, não podemos optar por ver o salto? Esse é o salto da torção, ele nos escapa. Mas algo dele sempre resta, indícios, alguns vestígios... O salto responde por alguma distorção.

Em Escher, os espaços vazios entre as figuras repetidas vão pouco a pouco dando a ver outra imagem que antes não se notava. Os vãos entre as figuras formam outras figuras ocultas que vão se definindo mais e mais até predominarem sobre as iniciais. Para ver o peixe deixamos de ver o pássaro, e vice-versa, como naquelas ilusões ópticas

²¹² Ibidem, p. 49.

²¹³ Ibidem, p. 98-99.

em que, dependendo do foco do olhar, ou se enxerga uma velha senhora de nariz protuberante e lenço na cabeça, ou se enxerga uma jovem senhorita com o rosto voltado para trás...



ESCHER, M.C. Céu e água I. 1938. 1 original de arte, xilogravura, 435 x 439.



Estamos no inevitável rastro do inconsciente, no irreduzível intervalo entre o manifesto e o latente, no acréscimo de distorção produzido no trabalho do sonho. “Ocorre simplesmente que os textos deste arquivo não são legíveis segundo as normas da ‘história comum’, e aí reside todo o interesse da psicanálise, se ela tem algum.”²¹⁴ Ocorre que podemos considerar o mesmo da arte, que ela arquiva *diferentemente*, e que a leitura de seu arquivo oculto poderia tirar alguma vantagem do método de deciframento psicanalítico, com base na lógica topológica.

O reviramento do desejo ou o avesso do imaginário? Esse negócio de ver-se vendo, a consciência... há alguma ironia em seguir-se o rastro do inconsciente para, finalmente, chegar-se à consciência como efeito. Na torção que faz ver o forro e confunde as identidades é onde vamos encontrar o onírico, neste rodopio próprio da repetição diferencial, ou da semelhança profunda. Torção que envolve inclusive o real e o simbólico: “O real é o inconsciente... O inconsciente é o simbólico”.

A distorção anamórfica exige um posicionamento específico do sujeito para ser decifrada. Assim também é com o arquivo oculto, em que aquilo que comanda mais secretamente é o que escapa à apreensão. No sobrevôo do sujeito, pudemos avistar o real como encontro, enquanto podendo faltar, a *tiquê*, o olhar, a mancha, o *punctum*, a ausência desenhada, a nota azul, o avesso do imaginário, o efeito de sujeito, o movimento de sutura... Tantos e tantos termos para designar o lugar-tenente do sujeito, lugar do que não está representado. Depois de uma longa revisão crítica que nos emprestou um novo olhar, fizemos um retorno ao nosso objeto a fim de recaptura-lo sob uma nova luz. Em que medida as artes podem tomar emprestada aos sonhos uma poética? Será que fomos aqui capazes ao menos de discerni-la ao apontar para a repetição? Se a torção mostra o sujeito, a repetição dá conta do seu modo no espaço. A partir da nossa discussão sobre a topologia, podemos perguntar com J.D. Nasio, como seria uma obra narrativa fundada neste novo imaginário com raízes no pensamento topológico? Uma obra que se sustentasse nesse novo imaginário não poderia, por exemplo, provocar no leitor a repetição?

Haveria sentido em desviar o foco da “figura” do sujeito para enfatizar o salto que tal sujeito é capaz de operar e, ao mesmo tempo, esconder de si mesmo? Durante

²¹⁴ DERRIDA, J. *Mal de arquivo*, p. 84.

o salto, tornamo-nos nós mesmos o espaço, mais do que nunca. E no sonho é como se estivéssemos em queda livre todo o tempo... Enquanto salta, o sujeito mimético vive no fundo do seu coração a vertigem do espaço no tempo entrecruzado. Só o que ele quer é saltar de novo.