

A TELA DE KAFKA

Imagens tecendo um olhar

Ana Maria Portugal M.Saliba
Escola Letra Freudiana

RESUMO

A partir das impressões de Kafka frente ao cinema, apresentamos uma leitura da construção de seu romance *América*, cujo elemento pulsional mais forte concentra-se no olhar: ver/ser visto, aparecer/desaparecer. Pensando o cinema como um patamar de diminuição do real, como narração fugidia, Kafka responde com a escrita.

PALAVRAS-CHAVE

Kafka, pulsão escotofílica, imaginário, relação cinema/escrita

Minhas histórias são um jeito de fechar os olhos.

Franz Kafka

Há um provérbio chinês que se escreve assim em alemão: “*Wenig was sehen viel was wunderbar*”. Em português: “Pouca visão, muita maravilha”.

É um provérbio mencionado por Freud em uma conferência,¹ para expressar a maneira pela qual as relações entre as palavras podem ser omitidas, ficando o sentido por conta do ouvinte. Este provérbio ou pode aludir a uma certa ingenuidade, pois de muita coisa se admira aquele que viu pouco, ou também serve para alertar quanto à cilada da visão objetiva, que impede o acesso às maravilhas da imaginação. Pois não é à toa que, geralmente, os videntes sejam cegos.

Comparando as formas do português e do alemão, vemos que a do português é mais condensada, quase elementar. São quatro palavras: “Pouca visão, muita maravilha”, estando duas em relação de oposição (pouco/muito) e duas em relação de implicação (visão/maravilha), relação que se inverte por força da oposição do par anterior. O termo *maravilha* vem do latim: *mirabilia*, *mirari*, tendo um sentido próximo ao ver, *videre*, mas contendo uma oposição: *videre* é ver, conhecer pela visão, ao passo que *mirari* é espantar-se, admirar-se, e, por extensão, não saber ou ignorar.²

A forma alemã “*Wenig was sehen viel was wunderbar*”, mais bonita quanto à sonoridade, parece mais generosa em palavras. Mantém a oposição *wenig/viel* (pouco/muito) e a implicação *sehen/wunderbar* (ver/maravilha), sendo que a única coisa que acrescenta é o pronome *was*, indefinido. Ele serve de apoio entre os termos, mostrando

¹ FREUD. *Unsicherheiten und Kritiken*, p.238.

² SOUZA. *Novo dicionário Latino-Português*, p.597.

de que maneira algo indeterminado vai tomar sentido na montagem da frase, isto é, da unidade significativa. Assim é que o indefinido se abre ao maravilhoso, e as imagens tecem-se a partir do desconhecido, desse algo enigmático e espantoso, e captam um certo olhar que dará forma ao texto.

É bem esta a impressão que se tem quando nos deparamos com uma observação de Kafka sobre o cinema e sobre a conseqüente perturbação que este lhe trazia. Hans Zischler, através de seu interessante trabalho “Kafka va au cinéma”, trabalho que percorre cuidadosamente o diário e a correspondência de Kafka, traz-nos uma passagem em que Gustav Janouch, amigo de Kafka, relata:

Kafka tomava sempre um ar muito espantado quando eu lhe dizia que tinha ido ao cinema Um dia, eu reagi à sua mímica e lhe perguntei:

— Você não gosta de cinema?

Depois de ter refletido um instante, Kafka respondeu:

— De fato, nunca pensei a respeito. É verdade que é uma diversão magnífica. Mas eu não o suporto, talvez porque eu seja muito visual. Sou um desses seres nos quais prima a visão. Ora, o cinema perturba a visão. A rapidez dos movimentos e a sucessão precipitada das imagens condenam você a uma visão superficial de maneira contínua. Não é o olhar que apreende as imagens, são elas que apreendem o olhar. Elas submergem a consciência. O cinema obriga o olho a usar um uniforme, ao passo que, até então, ele estava nu.

— É uma afirmação terrível. O olho é a janela da alma, diz um provérbio theco — replico.

Kafka concorda e acrescenta:

— Os filmes são postigos de ferro.³

No entanto, é o próprio trabalho de pesquisa de Zischler que nos leva a duvidar desta atitude de repulsa. Lendo as notas de Kafka sobre o cinema em geral e sobre filmes a que havia assistido, Zischler comenta:

Elas estavam quase escondidas no resto do texto ou ainda camufladas sob a palavra alemã *Bild*, que tem múltiplas significações, especialmente as de imagem ou de quadro. Apesar do caráter esporádico destas aparições, seu tom excitado, apaixonado e melancólico indicava as vivas emoções que Kafka sentia no cinema.⁴

As notas a que Zischler se refere percorrem o período de 1911 a 1913, e então se interrompem abruptamente. Zischler seguiu essas notas, procurou pelos filmes, fotos, fotogramas, anúncios e cartazes, visitou as prováveis salas de espetáculo em Munique, Paris e Milão e estabeleceu uma relação entre esses achados e o texto de Kafka, não propriamente a prosa, mas o *Diário* e a *Correspondência*. Essas notas sobre o cinema encontram-se especialmente nas cartas de Kafka a Felice Bauer, sua noiva. São cartas escritas à noite. Relata-nos Zischler:

Ela é sua espectadora privilegiada, é para ela que ele projeta suas aventuras de noctâmbulo sobre a tela gigante das cartas que lhe escreve. Poder-se-ia dar o nome de Felice ao espaço imaginário no qual ele escreve, gira, extrai e monta seus próprios filmes para projetá-los à sua noiva. Quando acontece a primeira grande ruptura com Felice, no outono de 1913, Kafka dá adeus ao cinema. O personagem do homem

³ ZISCHLER. Kafka va au cinéma, p.11. Tradução livre.

⁴ ZISCHLER. Kafka va au cinéma, p.7.

que vai ao cinema desaparece, o apelo até então urgente de fixar estas imagens se cala, o escritor, desde então, fica sozinho na partida.⁵

O escritor está sozinho. “Sozinho... como Franz Kafka” — diz o próprio Kafka.⁶

A tela imaginária constrói-se e tece-se o fio da narrativa de um romance que só será publicado postumamente: *Amerika*, seu romance americano. Max Brod o publicou com esse título em 1927.⁷ Seu título deveria ser, a princípio, *Der verschollene* (O desaparecido). Desaparecer, sair da luz para fixar as imagens, e fazê-las surgir marcadas, talvez, por um novo modo de pensar: o cinema perturbador cujos recursos jorram na literatura.

Na leitura de *América*, a trama entrecortada manifesta, ora na escolha do tema, ora no processo de montagem, afinidades com esse novo modo de pensar que é o cinema. É um desafio. Aqui vale o conceito de *ponto de vista* como um traço essencialmente cinematográfico, no qual ele retoma seu estatuto ótico, permitindo um deslocamento entre o que se conta e o que se vê, tornando possível que as imagens “desmintam” o que está afirmando um personagem. O “ponto de vista” assume categoria narrativa, na experiência de sua diversificação e mobilização.⁸

A narrativa cinematográfica constrói-se como um jogo de informações não só pelo que fazem e dizem os personagens, mas, sobretudo, pelas mudanças constantes do ponto de vista da câmara — “aparelho enunciador” —⁹ às vezes identificada com o olhar de um personagem, outras vezes mostrando o que aparentemente ninguém vê, salvo o espectador, e, em todo caso, controlando sempre seu olhar e seu saber.

O que nos exhibe Kafka, perturbado no silêncio de seu caráter visual, é uma tela narrativa: *América*, cujo herói, Karl Rossman, experimenta o renascimento final no grande teatro de Oklahoma. O mundo de Kafka é um teatro do mundo. Nesse teatro, todos os candidatos são contratados, não importa se têm talento ou não. Nada se exige deles, a não ser que se interpretem a si mesmos.¹⁰

Seria esse o empuxo que Kafka sentia frente ao cinema?

Seguindo as pistas que Zischler percorre nas notas de Kafka indo ao cinema, podemos fazer alguns recortes no romance *América*, relevando as questões do movimento pulsional que encontram seu ápice no campo do olhar. A idéia de movimento expressa-se no tema do cavalo/cavaleiro, como veremos a seguir.

Na noite de 22 de setembro de 1912, Kafka havia redigido de um só fôlego o romance *O processo*. Em 25 de setembro, após o furor desta escrita, quer retomar seu trabalho sobre *América* (*Der Verschollene*). Mas, como Ulisses, resiste ao apelo das sereias. Abandona-se à escrita como um toxicômano e só encontra um antídoto no cinema. Escreve:

Esta noite fui arrancado de meu trabalho (a escrita). Cinematógrafo no Landestheater. (...) Dantzig. A vida de Körner. Os cavalos. O cavalo branco. A nuvem de pó. A caça feroz de Lützow.¹¹

⁵ ZISCHLER. Kafka va au cinéma, p.7.

⁶ JANOUGH. *Conversas com Kafka*, p.84.

⁷ JANOUGH. *Conversas com Kafka*, p.237.

⁸ PEÑA-ARDID. *Literatura y cine; una aproximación comparativa*, p.148.

⁹ PEÑA-ARDID. *Literatura y cine; una aproximación comparativa*, p.134.

¹⁰ BENJAMIN. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte, p.150.

¹¹ ZISCHLER. Kafka va au cinéma, p.90.

São referências a filmes. Zischler prossegue com o comentário: “Um traço de caneta e o destino de Karl Rossman toma seu elã”.¹²

Theodor Körner é um filme sentimental e impressionante, carregado de tendência nacionalista manifesta. Os números de equitação são espetaculares, como Kafka ressalta com alegria. Note-se também o traçado do K de Körner, como está no cartaz (especialmente a perna, que desce longamente para a direita). É semelhante ao K manuscrito de Kafka, sobre o que ele dirá em 1914: “Acho os ‘K’ feios, desgostam-me, e no entanto eu os escrevo, devem ser muito característicos para mim”.¹³

O herói de *América* é Karl Rossman. Rossman quer dizer, literalmente, “cavaleiro” (Ross = cavalo de raça nobre, corcel). No primeiro capítulo do romance, este sobrenome suscita imediatamente o reconhecimento de um tio, que vem a ser o primeiro tutor de Karl na América, e que logo lhe providencia aulas de equitação. Karl é embarcado para a América pelo pai, por ter engravidado uma criada da família. Na América, dá-se um contínuo deslocamento de Karl, já que ele está sempre mudando de residência, de cidade, de lugares, como se estivesse sempre escapando. Há cenas em que, por transpor uma porta, abre-se um outro universo, sendo impossível retornar.

Cavaleiro/cavalo são misturas de letra e movimento, como no cinema. Este tema do cavalo abre o romance e o encerra, pois, no capítulo final, que se passa no “Grande Teatro Integral de Oklahoma”, o espaço dos cavalos é ocupado pelos candidatos a emprego. É uma concentração que se dá num hipódromo, ou seja, lugar de corrida de cavalos. Este é um capítulo apoteótico, abrangendo um espaço largo, com vários planos, altos e baixos, como só o cinema (e, às vezes, a fotografia, no entanto, sem o movimento) é exemplar em nos mostrar.

Cavalo/cavaleiro, por seu espetáculo de movimento, trazem de fato a pulsão no romance, mas é mais pela via do olhar que o pulsional terá sua expressão.

A questão da marca visual para Kafka é referida várias vezes por Zischler em sua pesquisa. Da mesma maneira que os espectadores que se congelam quando o trem passa diante deles, Kafka é tomado pela imagem, pela “imobilidade do olhar”, diante do cinematógrafo, descrevendo, assim, uma sessão em 1911:

As imagens são mais vivas do que no cinema, porque elas permitem ao olhar o repouso que há na realidade. O cinema empresta aos objetos que mostra a inquietude de seu movimento. A imobilidade do olhar me parece mais importante. O solo liso das catedrais ao alcance de nossa língua. Por que não utilizar esse meio para combinar o cinema e o estereoscópio... Há mais distância entre as coisas que se ouve contar e o que se vê no panorama, do que entre o panorama e as coisas realmente vistas.¹⁴

O panorama a que Kafka se refere é um cinematógrafo: “Panorama Imperial”. Kafka nota que um homem a seu lado folheia o *Illustrierte Welt* (Mundo Ilustrado). Descreve à sua noiva esta forma de leitura como um prazer extraordinário e contraditório, prazer que retorna ao folhear ilustrações. A mão que folheia dirige a diversão, cria um

¹² ZISCHLER. Kafka va au cinéma, p.90.

¹³ ZISCHLER. Kafka va au cinéma, p.95.

¹⁴ ZISCHLER. Kafka va au cinéma, p.41-2.

movimento, uma onda, na qual o olhar pode mergulhar e do qual pode, em seguida, emergir de novo: “*les mains feuillolent*”, diz Apolinaire.¹⁵

O automatismo da mão, dirigido pelo olho, é engatado no cinematógrafo por um automatismo dirigido pela máquina. O olhar do espectador é fixado por lentes estereoscópicas. O próprio observador é detido, lembra Kafka. É a tranqüilidade congelada das imagens imóveis, na qual o espectador entra e permanece.¹⁶ Graças a uma memória eidética estupenda, Kafka pode conservar e descrever os detalhes expostos: são fotografias em três dimensões que ficam diante do espectador um tempo suficiente. Bem no meio de sua contemplação — é isto que sugere o ritmo do texto —, Kafka abandona a descrição imediata da imagem e percebe a que ponto as imagens móveis do cinema perturbam seus sentidos.¹⁷ O cinema opõe-se à imobilidade do olhar, e, pela imagem fixa do cinematógrafo, Kafka reflete sobre o cinema, sobre os efeitos em seu olhar e contrapõe-se a ele através da escrita.

No espaço interior das imagens que observa, contemplando “o solo liso das catedrais”, Kafka incorpora a imagem e cria em três polos uma relação de força — por um lado, “o que se ouve contar e o que se vê no panorama”, por outro, “o panorama e as coisas realmente vistas”. Mas o cinema não desaparece dessa relação: considerado como um patamar de diminuição do real, é assimilado “ao que se ouve contar” numa relação fugidia. Em revanche, o que se vê num panorama, mais próximo da esfera da escultura, tem um grau de realidade superior — em certa medida, esta visão está mais próxima “das coisas realmente vistas”. Mais que ilustrar processos fisiológicos ou delimitá-los, esta correlação coloca à prova os patamares da percepção literária: Kafka responde ao cinema; Kafka é escritor.¹⁸

O que deduzimos disso é que, se por um lado, a imobilidade do olhar dá a Kafka a condição de se deixar absorver pela imagem, em atitude de contemplação, há também nisso algo de instigador, ao que é preciso responder com um ato: o ato da escrita.

É o olhar como olhar do outro, dividindo o sujeito. Esta situação fica muito bem caracterizada no capítulo VII do romance *América*, no qual Brunhilde, mulher meio gigante, diz-se perturbada pelo olhar de Karl:

— Quem é este? Por que crava em mim deste modo os olhos?¹⁹

— E esse menino esquisito! Olhou-me como um selvagem, e agora, como voltou a deitar-se para enganar-me!... Fora com eles, Delamarche, pronto; sinto-os como uma carga, pesam-me sobre o peito e agora se morro é por tua culpa!²⁰

Karl olha sobre o balcão que dá para a rua. Seu olho passeia pelos outros balcões, balcões que abrem para a casa de outrem, com curiosidades, particularidades, mistérios.²¹ O texto descreve como seu olhar constrói o espaço do outro, imaginando cenas, desejos, detalhes. Constitui-se um imaginário, barrado pelo instante em que o outro intercepta este olhar.

¹⁵ ZISCHLER. Kafka va au cinéma, p.41.

¹⁶ ZISCHLER. Kafka va au cinéma, p.41.

¹⁷ ZISCHLER. Kafka va au cinéma, p.43.

¹⁸ ZISCHLER. Kafka va au cinéma, p.45.

¹⁹ KAFKA. *América*, p.228.

²⁰ KAFKA. *América*, p.231.

²¹ KAFKA. *América*, p.239.

É neste mesmo balcão que todos se reúnem para ver o desfile na rua. Karl põe-se de lado, deslizando ao longo da balaustrada, para deixar lugar para o casal Brunhilde-Robinson. Tenta sair dali, mas Brunhilde o impede e coloca-se atrás dele, apertando-o e mexendo-se, como que para ver melhor com seus binóculos.²²

É uma cena do olhar, mas onde o olhar se transforma em palavra para dizer da sexualidade e das ameaças pela presença da mulher. Brunhilde o aperta junto à balaustrada e imaginamos a cabeça de Karl junto aos seus seios, criando um diálogo ambíguo:

— Não queres olhar através do binóculo?

— Vejo bastante.

— Experimenta-o, pois.

— Tenho boa vista- respondeu Karl- vejo tudo.

Não interpretou como uma amabilidade que ela lhe aproximasse o binóculo dos olhos, porém apenas sentiu-se molestado (...), a íntima palavra 'tu!' em tom melodioso, porém ameaçador. E já tinha Karl o binóculo diante de seus olhos e agora, com efeito, não via nada. (...) não podia deslocar nem para trás nem para o lado sua cabeça, que estava encaixada no peito dela...

— Mas, não vejo nada.

— Mas, sim, agora já vês.

Karl percebeu que Brunhilde já tinha exonerado a Robinson: seus caprichos insuportáveis se descarregavam agora sobre ele.

— E quando verás, enfim? — continuou a fazer girar o regulador; agora Karl tinha toda a cara submersa em seu pesado alento — Agora? — perguntou.

— Não, não, não! — e ele, sem que ela notasse, podia ver a rua por baixo do binóculo.

Um momento depois, já não insistiu ela também em seu desejo...

(...)

— Como fica o menino excitado com isso! — e tomou Karl pelo queixo para atrair para si sua cabeça. Mas Karl não o tolerou e sacudiu-se, até que ela não só o soltou, mas até retrocedeu de súbito deixando-o inteiramente livre.

— Já viste bastante! — Vai para o quarto e prepara as camas e tudo o mais para a noite.²³

É um momento pontual do texto: retorna ao herói o olhar como pulsão sexual.

Mais à frente, surge o olhar do estudante. Era noite, todos dormiam e Karl se aproxima do balcão. Chamou-lhe a atenção o ruído de uma mesa ao ser movida numa casa em frente e viu que ali estava alguém sentado, estudando. Há troca de olhares:

— Incomodo-o?

— Certamente!

— ...apenas queria olhar um pouco, pois o quarto está às escuras...

— E o que deseja olhar?²⁴

A visualidade traz o visível e o invisível, questões sobre o outro, sobre o desejo, sobre o desejo do Outro. Pela via do olhar, abre-se uma cena, em que Karl pode abrir-se a confidências.

Outro aspecto que traz o olhar no romance *América* gira em torno da fotografia.

No capítulo IV, Karl recobra seu baú (que havia perdido no início do romance) e percebe que falta a fotografia dos pais. E nunca mais a recupera. Como a fotografia,

²² KAFKA. *América*, p.253.

²³ KAFKA. *América*, p.257.

²⁴ KAFKA. *América*, p.265.

outras coisas também somem nesta história. Vale comentar aqui o termo *verschollene*, que seria, a princípio, o título do romance. Embora o francês tenha traduzido por *Loublié*, ou seja, “O esquecido”, o termo quer dizer “desaparecido”. *Verschollene* é um termo usado em época de guerra, para dizer de pessoas que não voltaram, mas sobre as quais não há provas de que tenham morrido. O “desaparecido” é aquele que some de cena. No decorrer do romance, há vários *verschollene*: alguns são reencontrados e novamente perdidos (o guarda-chuva, o baú, as fotos, as pessoas, Brunhilde, os documentos).

O olhar para as fotografias o ocupa ainda no quarto que lhe havia dedicado a cozinheira-chefe:

(...) várias fotografias antigas de moças que, vestidas com seus vestidos fora de moda e incômodos, penteadas somente ligeiramente...davam o rosto ao espectador, ainda que evitando seus olhares. Um jovem soldado com o quepe sobre a mesinha, em atitude rígida, com seu cabelo selvagem, negro e cheio o rosto de um riso orgulhoso, embora reprimido. Os botões de seu uniforme tinham sido dourados posteriormente sobre a fotografia.²⁵

Fotografamos as coisas para expulsá-las do espírito. Minhas histórias são um jeito de fechar os olhos. Não desenhei seres, apenas contei uma história. São imagens, só imagens.²⁶

Zischler acentua a memória eidética de Kafka.

No meio de notas tomadas em uma viagem fracassada a Paris, que Kafka teve que interromper por causa de uma furunculose, aparece um poema redigido em francês, em tom lapidar, difícil de decidir se ele o compôs ou se o copiou:

moi je flâne
qu'on m'approuve ou me condamne
je vois tout
je suis partout.²⁷

Podem surgir várias hipóteses. Se pensamos que não é um “eu” sensível e animado que fala aqui, para admitir que se trata de um objeto mecânico, uma câmera, uma janela de ônibus (*je vois tout, je suis partout*), ou o cinema, então vamos para outra significação. Esta maneira mecânica de apreender as coisas provoca uma dissolução ou, pelo menos, uma inversão dos valores tradicionais: só depois que se apreendeu a coisa automaticamente é que ela toma valor de curiosidade. Aquele que toma notas, que vê, que registra absorve o que lhe passa diante dos olhos ou o que cruza seu caminho.²⁸

Kafka propõe um método frente ao que observa. As imagens, para gravá-las, dispor em cadeias, ao longo de uma rua, expondo-as nas casas, nas portas e nas vitrines das lojas, como se fosse uma cadeia intelectual.²⁹ Kafka se sentia também encantado com os cartazes:

Realizo minha necessidade de distração com os cartazes: diante deles, descanso de minha doença íntima ordinária, remeto-me a esse sentimento do eterno provisório;

²⁵ KAFKA. *América*, p.143-4.

²⁶ JANOUCH. *Conversas com Kafka*, p.36.

²⁷ JANOUCH. *Conversas com Kafka*, p.31.

²⁸ JANOUCH. *Conversas com Kafka*, p.31.

²⁹ JANOUCH. *Conversas com Kafka*, p.112.

antigamente, quando voltava das férias — sempre mal terminadas — tinha uma verdadeira fome de cartazes, e do trem no qual eu voltava para casa, tentava pegá-los no vôo quando passava por eles...³⁰

A questão do olhar traz a divisão do sujeito: ver/ser visto, aparecer/desaparecer. A psicanálise observa isso de várias maneiras a partir do texto de Freud. Não somente como pulsão de olhar, *Schaulust*, como também no jogo simbólico da criança com o carretel, o *Fort-da*. A pulsão de olhar ou escotofilia (*Schaulust*) é uma das pulsões que antecedem a busca do objeto sexual, fazendo parte de seus preliminares. Mas algo se fixa aí, mantendo viva uma fonte de prazer e, ao mesmo tempo, marcando a relação enigmática com o outro, na báscula sujeito/objeto. Sua mais forte expressão conjuga-se na voz média do verbo grego, no fazer-se ver.³¹

O jogo simbólico do carretel, o *Fort-da*³² consiste na brincadeira da criança que lança o carretel preso por um barbante para além da grade do berço e, ao vê-lo desaparecer, puxa-o para que novamente apareça. E, depois, repete essa brincadeira com sua própria imagem no espelho, acompanhando-a sempre dos fonemas: *Fort!-Da!* (Longe!-Aí!). Com a repetição dessa brincadeira, instala-se o simbólico da palavra, que vem substituir o vazio da coisa. Na ausência da coisa, a presença da palavra, e vice-versa. Desaparecer/aparecer é um jogo fundamental para o sujeito falante na articulação do desejo.

Em Kafka, o tema do *verschollene* (desaparecido) retorna na transformação que se opera num filme sobre dupla personalidade: *Der Andere* (O outro). Um cartaz aparece como espectro, numa semi-vigília:

Na entrada do cinematógrafo, estão expostas várias fotografias de *Der Andere*...voltei várias vezes para vê-lo.³³

Diante das fotografias minha alegria já diminuiu um pouco: vê-se bem que era uma peça miserável, situações fotografadas de velhas invenções de filmes, e afinal, ao passo que os instantâneos de um cavalo saltando são quase sempre belos, os instantâneos de uma carranca humana criminosa, seja ela a de Bassermann, podem facilmente ser insignificantes.³⁴

Este “insignificante” é sintomático, sintomático do olhar. Parece revelar e ao mesmo tempo ocultar suas impressões já despertadas a partir de um artigo desse autor sobre a crítica ao filme, no qual ele destaca a expressão do ator de cinema, expressão que se deve concentrar nos olhos, ponto que não escapa ao olho crítico de Kafka. O artigo diz ainda: “A condição principal do drama cinematográfico é a ação (...). A tarefa do dramaturgo do cinema é inventar situações susceptíveis de serem compreendidas com o mínimo de texto possível.” Kafka acompanha curioso essa transformação do spectral em familiar (e vice-versa), transformação que produz em seus próprios textos.

Em *América*, o fenômeno do duplo aparece nos pares: protetor/perseguidor, amigo/malfeitor, que são trazidos por viradas rápidas de cenas: a marca das horas, uma porta que se abre, um postigo que se fecha. É a função da câmara com seu foco. Aí estão o

³⁰ JANOUCH. *Conversas com Kafka*, p.113.

³¹ FREUD. *Trieb und Tribschicksale*, p.222.

³² FREUD. *Jenseits der Lustprinzips*, p.12.

³³ ZISCHLER. *Kafka va au cinéma*, p.99.

³⁴ ZISCHLER. *Kafka va au cinéma*, p.102.

duplo e a questão do olhar. Olhar manipulado pela câmara-olho para transmitir essa transformação, que permite ao cineasta traduzir afetos e sentimentos. A questão do “ponto de vista” como categoria narrativa novamente se coloca, pois é a retomada de seu estatuto ótico, e não apenas fisiológico ou metafórico.³⁵

Acompanhamos nessa articulação as reflexões de Benjamin sobre o cinema, com a idéia de “inconsciente ótico”, mostrando de que maneira o cinema esclarece o homem representando o mundo graças ao aparelho. Com seus grandes planos e ênfase nos pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, o cinema nos faz vislumbrar os mil condicionamentos que determinam nossa existência, abrindo um grande e insuspeitado espaço de liberdade. O espaço se amplia, o movimento se detalha, passamos a saber de seus intervalos:

O cinema nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. (...) O cinema abriu uma brecha na velha verdade de Heráclito, segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado.³⁶

A idéia de um “inconsciente ótico” é muito curiosa e, embora bem diferente da noção do *inconsciente* proposta por Freud, não deixa de indicar, no campo da fantasia como uma das formações do inconsciente o ponto de torção em que o imaginário se torna real, exigindo do sujeito um ato. Real por recolocar o olhar como objeto: agora é o olhar que causa o sujeito.³⁷

A ambigüidade de Kafka em relação ao filme “do Outro” aponta sua implicação nesta questão que Benjamin propõe aprofundar, sem, no entanto, ir muito adiante. Kafka não propõe uma articulação, mas maneja com sabedoria este “ponto de vista”: “Os filmes são postigos (*volets*) de ferro”, contrapostos aos olhos, “janelas da alma”.³⁸

Volet é uma tabuinha ou prancheta que serve para separar grãos. Ou, ainda, placa de madeira ou metal que, colocada no interior, serve para interceptar a luz. As janelas da alma iluminam as imagens que apreenderam o olhar, mas é preciso interceptar a luz para dar à imagem sua voz verdadeira, cheia de contradições que só o claro/escuro permite mostrar.

Kafka usa este recurso do cinema para viradas e cortes em sua escrita. São mudanças bruscas, das quais poderíamos citar inúmeras passagens em *América*, passagens que coloreem seu texto com o inesperado, o fantástico, no entanto, perfeitamente possível.

Tal como Benjamin lê numa certa foto de Kafka:

Existe uma foto infantil de Kafka. Poucas vezes a “pobre e breve infância” concretizou-se em imagem tão evocativa. A foto foi tirada num desses ateliês do sec.XIX, que, com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes parecia um híbrido de câmara de tortura e sala de trono. O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma

³⁵ PEÑA-ARDID. PEÑA-ARDID. *Literatura y cine; una aproximación comparativa*, p.148.

³⁶ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p.189.

³⁷ Esta concepção do objeto como causa do desejo faz parte da construção lacaniana do objeto “a”. Para conferir essa questão, remeto aos seminários “A angústia” (*Seminário X – 1962-1963 – Inédito*) e “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise” (*Seminário XI – 1964*). Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

³⁸ ZISCHLER. Kafka va au cinéma, p.11.

roupa de criança muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada de rendas. No fundo, erguem-se palmeiras imóveis. E como para tornar esse acolchado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, de abas largas, do tipo usado pelos espanhóis. Seus olhos incomensuravelmente tristes dominam essa paisagem feita sob medida para eles, e a concha de uma grande orelha escuta tudo o que se diz.

Essa tristeza profunda foi talvez um dia compensada pelo fervoroso desejo de ser “índio”. “Como seria bom ser um índio, sempre pronto, a galope, inclinado na sela, trepidante no ar, sobre o chão que trepida, abandonando as esporas, porque não há esporas, jogando fora as rédeas, porque não há rédeas, vendo os prados na frente, com a vegetação rala, já sem o pescoço do cavalo, já sem a cabeça do cavalo.”³⁹

Esse desejo revela seu segredo no momento em que se realiza: *Amerika*. O herói, que aqui tem o nome completo, e não apenas a inicial K. Como em outras obras kafkianas renasce no “Grande Teatro de Oklahoma”, cena na qual ele adota um novo nome: “Negro”.

“Negro” era o apelido do estudante que Karl observava do balcão. Negros eram os cabelos do soldado da fotografia antiga, com os botões polidos por sobre a foto.

Negro é o espaço sem luz de que Kafka precisa para permitir-se à criação.



³⁹ BENJAMIN. Franz Kafka; a propósito do décimo aniversário de sua morte, p.144.

ABSTRACT

Starting from Kafka's impressions on cinema, we intend to analyse Kafka's novel *América*, whose strongest instinctive element is concentrated on the eye and its functions: see / be seen; appear / disappear. Thinking about cinema as an art that diminishes the real, as a scaping narrative, Kafka answers by writing.

KEY-WORDS

Kafka, scopophilic instinct, imaginary, relations: cinema / writing

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. Franz Kafka; a propósito do décimo aniversário de sua morte. *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. v.I.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. v.II.
- FREUD, Sigmund. Unsicherheiten und Kritiken (1917). *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1978. v.XI.
- FREUD, Sigmund. Trieb und Triebchicksale (1914). 7.Aufl. *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1981. v.X.
- FREUD, Sigmund. Jenseits der Lustprinzips (1920). 8.Aufl. *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1976. v.XIII.
- JANOUGH, Gustav. *Conversas com Kafka*. Trad. Celina Luz. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983.
- KAFKA, Franz. *América*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1965.
- PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine; una aproximación comparativa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- SOUSA, Francisco Antônio de. *Novo dicionário Latino-Português*. Porto: Lello & Irmão, 1984.
- ZISCHLER, Hans. Kafka va au cinéma. *Cahiers du cinéma*. Trad. Olivier Mannoni. Paris: Diffusion Seuil, 1996.