

## Franz Kafka e Federico Fellini: relações entre o insólito ficcional e a função poética da linguagem.

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo (FAMA)<sup>i</sup>

### **Resumo:**

*Esta comunicação aventa a possibilidade da existência de um tipo de insólito ficcional que decorre não dos eventos arrolados no interior da narrativa, mas sim de uma opção especial com relação à “configuração” dada à linguagem. Será examinada tal possibilidade tendo em vista a obra de Franz Kafka, na literatura, e Federico Fellini, no cinema.*

**Palavras-chave:** Função Poética da Linguagem. Insólito Ficcional. Ambiguidade.

### I.

Todo processo de escrita, independentemente da modalidade de texto que esteja sendo considerada, implica, sempre, um ato de escolha e outro de combinação. Tal princípio, que remonta às afirmações do CLG de Saussure, foi aproveitado por Jakobson<sup>1</sup> quando, na intenção de detectar o elemento que distinguiria um texto poético de um não poético, lançou a tese segundo a qual tal elemento residiria no modo peculiar a partir do qual se entrosariam as relações entre o plano da seleção (escolha) e o da combinação. Segundo o teórico russo, ao contrário do uso comum da linguagem, no texto poético (ou melhor seria dizer: no texto em que a função poética assume um lugar de relevância), de alguma maneira as palavras estariam subordinadas não apenas ao significado que veiculam mas também à forma (à apresentação estética) que assumem.

Conhecidas já são as aplicações das ideias jakobsonianas, em se tratando especificamente da função poética, para outros gêneros que não o poema propriamente dito. Vejamos o caso do cinema: se entendemos que um filme não é uma “mostração” da realidade, mas se reconhecemos que ele é um discurso sobre ela (ou seja, ele não é uma janela aberta através da qual o mundo se mostra espontaneamente, mas é, na verdade, um texto, uma elaboração de um sujeito), fica fácil perceber a presença, também nele, da seleção e da combinação: o cineasta (o “autor”) seleciona as imagens (o ângulo, o enquadramento, o tipo de plano, a lente etc.) e depois as combina segundo certa intenção (montagem). É um procedimento da mesma natureza da escrita de um poema em que o poeta escolhe as palavras e as combina sintaticamente guiado por um tipo de combinação não usual, ou seja, cuja preocupação não está votada prioritariamente à informação, mas inclui uma elaboração “material” do texto. Nesse sentido, tal como existem textos escritos não-poéticos, haveria também filmes em que o fator estético ou não se faz presente ou não possui grande relevância. De algum modo também no filme, para que a função poética se faça atuante, será necessária a realização da projeção da seleção sobre a combinação a que se refere Jakobson.

Outra questão que interessa a esta discussão e que também é apresentada no trabalho de Jakobson é a relação do texto efetivamente poético com o referente, com o

---

<sup>1</sup> Trata-se do conhecido texto de Roman Jakobson intitulado “Linguística e Poética” (cf. referências).

mundo. Ali é dito que a “supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua” (JAKOBSON, p.150). Assim, se na função poética o que é determinante não é exatamente o “que” é dito (o referente), mas o “como” é dito, é certo afirmarmos então que é próprio da função poética provocar algum atrito entre mundo e linguagem na medida em que ela atuará no sentido de burlar o caráter referencial de um texto; sua vocação para o informacional, a transparência da linguagem veiculadora de significados etc., tudo isso será, no mínimo, relativizado pela função poética. Aqui vale, contudo, fazermos uma importante ressalva. Embora alguns autores demonstrem certa predileção por acusar essa marca distintiva do poético em textos mais ostensivamente experimentais, não é certo que a função poética dependa de uma ruptura radical com as convenções sintáticas da escrita, por exemplo. O próprio Jakobson reconhece alta carga poética em textos sem marcas ostensivas de experimentalismos tais como as que apresentavam os textos dos Futuristas russos que tanto chamaram a atenção dos assim chamados “formalistas”. Ainda sobre essa questão, mas situado, decerto, em um outro ponto de vista, para Roland Barthes, por exemplo, o valor de transgressão de um texto não passa pela desagregação da linguagem ou pela experimentação no plano do significante. Muito pelo contrário, para ele, o verdadeiro valor da literatura está naquilo que ele chamou de “técnica do sentido suspenso”:

[...] uma literatura de sentido suspenso: uma arte que provoque respostas mas que não as dê. Creio que a literatura, no melhor dos casos, é isso. Quanto ao cinema, tenho a impressão que está, nesse sentido, muito próximo da literatura, e que ele está, por sua matéria e estrutura, mais bem preparado que o teatro para uma responsabilidade muito específica com as formas, a que chamei de técnica do sentido suspenso. Creio que o cinema tem dificuldade em fornecer sentidos claros, e que no estado atual não deve fazê-lo. Os melhores filmes (para mim) são aqueles que melhor suspendem o sentido. (BARTHES, 1995, p. 29)

A noção de insólito ficcional, no sentido mais amplo que queiramos compreender essa expressão, pressupõe sempre um tipo de literatura que desestabiliza o leitor e põe em crise sua zona de segurança com relação às convenções da lógica ou da realidade. É certo que nem sempre a produção de tal efeito depende diretamente de uma configuração especial dada à mensagem, bastando, para tanto, que os eventos apresentados no interior da narrativa deflagrem o choque com as convenções e produzam o efeito desestabilizador no leitor. Ao analisar o fantástico como gênero limítrofe entre o estranho e o maravilhoso, por exemplo, Todorov estipulou como condição *sine qua non* da narrativa fantástica o efeito de hesitação provocado no leitor. Este não conseguiria decidir se aquilo que se passou no interior da narrativa pode ser explicado por causas naturais ou se pertence ao domínio do sobrenatural. Mesmo depositando o critério do fantástico no efeito produzido no leitor, não deixa Todorov de nos alertar para o fato de que tal efeito só é possível porque a ambiguidade é algo inscrito no próprio texto; ou seja: no final das contas o leitor não decide, no verdadeiro sentido da palavra, a natureza fantástica de um texto, ele a constata mediante uma ambiguidade irreduzível imanente à estruturação da narrativa. Ainda que essa ênfase tenha sido dada ao texto não há, nas considerações de Todorov, uma relação necessária entre a função poética e o fantástico, estando este associado mais ao campo da articulação dos eventos no interior da narrativa e na natureza dos seus temas do que numa configuração da mensagem. Convém destacar, inclusive, que o discurso poético é o lugar em que a pergunta sobre o fantástico se faz impertinente. Isso ocorre porque,

para Todorov, a poesia não representa o mundo, e como o fantástico depende das tensões entre as convenções da realidade e os eventos insólitos, o gênero fantástico e a poesia seriam coisas incompatíveis. Esta é uma questão fértil mas que, em razão do nosso *corpus* não incluir textos poéticos no sentido estrito (poemas) e, por ser esse um tema que demandaria uma análise mais demorada, não nos ateremos a ele nesta comunicação. Nosso *corpus*, embora abranja textos de gêneros distintos, está compreendido numa mesma tipologia: ambos, o conto kafkiano e o filme de Fellini, são aqui considerados como textos narrativos.

Por si só, por meio da leitura (mesmo a mais ingênua) da obra dos dois autores por nós discutidos, é possível constatar o insólito como marca importante da obra de Kafka e de Fellini. Tal afirmação deverá remeter o leitor inevitavelmente a referências como a de Gregor Samsa (*A metamorfose*, 1915), personagem que acorda metamorfoseado em inseto ou a uma das sequências iniciais de *8 e 1/2* (1963) em que um homem aparece flutuando, como se fosse uma pipa, amarrado pelo pé enquanto outro personagem o segura na outra extremidade do cordão. Embora essas sejam as manifestações mais evidentes da fratura dos eventos narrados com as convenções da realidade (nenhum homem flutua, nenhum homem transforma-se em inseto), não é exatamente esse tipo de insólito na ficção desses dois autores que nos interessa prioritariamente nesta análise, muito embora ela tenha seu lugar de importância para a ficção por eles forjada.

Embora vários sejam os expedientes que potencialmente podem convergir para a obtenção do efeito estético em um filme ou em um texto literário, aqui nos ateremos, para fins metodológicos, àquele que diz respeito à subversão do referente tendo em vista a ênfase sobre a mensagem ou, dito de outra maneira, interessa-nos observar mais de perto como Kafka e Fellini assumem o projeto de constituição de um tipo de narrativa que deliberadamente furta ao leitor a experiência apaziguadora do acesso ao sentido do que foi narrado. Kafka e Fellini conduzem o leitor/espectador a um tipo de experiência de leitura que, sem recair na incompreensão absoluta ou no jogo do absurdo gratuito (*nonsense*), passa por uma espécie de compreensão sutil que tem como característica ser irreduzível ao comentário, à paráfrase<sup>2</sup>. Tudo se passa, semelhantemente, ao que ocorre em determinados tipos de sonho em que temos a sensação de que algo foi compreendido, mas esse algo é rebelde a tentativas de sistematização em um comentário. É ainda na fonte do texto de Jakobson que tomamos essa característica como típica da função poética, como provam duas passagens do texto em questão: a primeira, já mencionada, em que o autor afirma que a função poética torna ambíguo o referente e a segunda que assevera que: “com promover o caráter palpável dos signos tal função aprofunda a dicotomia fundamental entre os signos e os objetos” (JAKOBSON, 2008, p. 128).

## II.

Em Kafka, e isso é notado por grande parte de seus comentadores, chama a atenção o caráter “anti-literário” de sua escrita, não propriamente no que diz respeito ao gênero de seus textos (boa parte deles, em especial as narrativas curtas, tendem bastante para a fábula, por exemplo), mas ao seu estilo seco, direto, burocrático, dirão alguns,

---

<sup>2</sup> Segue uma citação de Erich Heller, estudioso da obra kafkiana, que parece confirmar nossa afirmação: “Esta é a essência do ‘kafkianismo’, a razão que impossibilita reproduzir ‘em outras palavras’ o conteúdo de ‘O julgamento’. É óbvio que ‘outras palavras’ jamais servirão para descrever quaisquer obras literárias de nível alto, mas as de Kafka resistem à tentativa com obstinação toda própria.” (HELLER, 1976, p. 23)

fazendo uma alusão ao ofício do escritor tcheco que foi funcionário de uma repartição de seguros.

O leitor de Kafka é conduzido, portanto, por um caminho de linguagem que se lhe apresenta desde já de maneira inusitada na medida em que encontra um estilo que se impõe como estranho ao domínio literário. Já ao final da leitura se depara, em geral, com outra espécie de desconforto: percebe que de sua leitura não resultou uma compreensão pacífica do texto e resta-lhe a impressão de que falta algo muito importante para a obtenção do seu sentido.

Existiria, portanto, alguma relação entre a experiência do vazio (relativo) do sentido e a linguagem empregada por Kafka? Nossa resposta é afirmativa. Kafka foi responsável por empreender um tipo de narrativa capaz de aprofundar consideravelmente o fosso entre os signos e os objetos. A estratégia estilística (que adiante tentaremos ilustrar com exemplos do próprio autor) consiste em impedir o trânsito direto entre o texto e a realidade a que ele supostamente se refere. O texto irá se impor, então, como uma realidade quase opaca, não da mesma forma, porém, que a materialidade dos signos no poema é reiterada por meio do estrato fônico ou visual do significante, mas sim pelo fato de que na impossibilidade de transitar para uma realidade alhures muito bem definida, o leitor estanca na fatura textual e, assim, o texto torna-se mais “palpável” do que o contexto (referente) para o qual aponta.

Para a consecução de tal objetivo é necessário suspender o sentido do texto criando uma instabilidade no ato da recepção que configura o tipo de insólito ficcional a que nos referimos neste trabalho, ou seja: um tipo de “incômodo” que afeta o leitor real e que é decorrente não exatamente dos fatos “estranhos” arrolados na narrativa (embora eles, por vezes, se façam presentes), mas do relativo vazio de sentido a que ele é conduzido ao final da leitura. Trata-se de um vazio relativo porque, como dissemos, comporta rudimentos de compreensão que, no entanto, resistem a uma totalização (como no caso do sonho). Por outro lado, é também um vazio significativo, uma vez que se trata do próprio tipo de experiência que tal literatura se propõe suscitar: a experiência da ausência de sentido intrínseca à própria realidade. Ou seja: a literatura kafkiana (e também o cinema felliniano) aborda a experiência da ausência de sentido “simulando” essa experiência na própria literatura. Prova disso são as constantes autorreferências, nas narrativas de Kafka, à ideia da mensagem frustrada ou da comunicação inútil (sobre esse ponto voltaremos mais adiante).

Estreita relação existe, portanto, entre a escrita kafkiana e o questionamento do mundo que é dado ao leitor experienciar após a travessia de uma obra do autor de *O castelo*. A ideia de que a literatura kafkiana não pode ser concebida em padrões literários do século XIX é consensual entre seus intérpretes aqui representados por Todorov (para quem o fantástico não é um gênero que sirva adequadamente à obra de Kafka), Günther Anders e Haroldo de Campos que viram na obra do escritor tcheco um realismo distinto do realismo convencional nos moldes do romance do século XIX.

Vários são os pontos que atestam essa ruptura, mas basicamente nos ateremos àqueles que dizem respeito à configuração especial da linguagem que se interpõe e, portanto, bloqueia o acesso direto ao real e, por esse motivo, o estranha profundamente.

Seguindo a fecundíssima leitura proposta por Günther Anders, Kafka parte da “linguagem comum”, “[m]ais ainda: ele *colhe no acervo preexistente da linguagem, do seu caráter de imagem*. Toma ao pé da letra as palavras metafóricas.” (ANDERS, 2007,

p. 57: destaque do autor). São exemplos de tal procedimento, segundo o crítico: se o mundo considera o sujeito inapto como “inseto” e o indivíduo de índole pouco pragmática como alguém “que vive aéreo”, “Gregor Samsa acorda transformado em um inseto que gosta de grudar no teto do quarto” (ANDERS, 2007, p. 57). “‘Experimentar algo na própria carne’, diz a linguagem, quando quer exprimir a realidade da experiência: é esta a base para *Na colônia penal*, de Kafka, na qual a pena é comunicada ao criminoso não verbalmente, mas com uma agulha que a risca em seu corpo.” (ANDERS, 2007, p. 57).

Se esses ainda são, na verdade, exemplos que remetem não exatamente a um trabalho específico com o texto, mas dizem respeito mais ao conteúdo da narrativa, eles não deixam de revelar, contudo, a operação da desfamiliarização, constitutiva de uma postura diante da escrita, própria de um autor que não pretende fazer dela um mero espelhamento da realidade exterior:

O contrário disso se verifica em Kafka: uma vez que ele elabora suas imagens de segundo grau escrupulosamente e até o último pormenor, o resultado é uma *discrepância entre extrema realidade e exatidão extrema; essa discrepância gera, por sua vez, um efeito de choque; e esse efeito de choque produz, por sua vez, o sentimento da mais aguda realidade* (ANDERS, 2007, p. 24: destaque do autor)

Dirigindo atenção ainda mais cerrada sobre o artefato textual, Anders irá verificar, no nível da elaboração sintática da prosa kafkiana, o intuito de forçar a linguagem verbal, de índole temporal, à condição de imagem, algo espacial. Eis alguns dos exemplos arrolados pelo autor:

O golpe de mão por meio do qual Kafka metamorfoseia frases em imagens é, muitas vezes, muito simples: comprime a frase “As máquinas são mortíferas” na “máquina de matar” da *Colônia penal*; a frase “Os objetos de nossos dias são indevassáveis” no objeto até certo ponto absurdo do ponto de vista funcional: “Odradek”; a frase “Os artistas passam fome” em “Um artista da fome” – em suma: *os objetos são verdades congeladas*, das verdades sobre os objetos ele faz os verdadeiros objetos do seu mundo. (ANDERS, 2007, p. 75; destaques do autor).

Tais constatações não são apenas elementos estilísticos gratuitos desprovidos de conexão com o todo da mensagem. Ao contrário, são construções que se coadunam com a cosmovisão kafkiana de um mundo agonizantemente parado, estancado, “que não anda” (Anders, 74). Só com uma escrita literária que se propõe a si mesma desembaraçar-se da condição de fluxo e continuidade dinâmica faz sentido o ímpeto de forçar os limites do verbo ao estatuto da imagem e é isso que a literatura kafkiana almeja, segundo Anders, para quem a beleza, em Kafka, é gorgônea<sup>3</sup>.

O autor de *Kafka: pró e contra* assinala, também, a prodigalidade do uso dos subjuntivos na prosa de Kafka como emblemática da situação humana por ela representada, qual seja, a de um mundo cujo sentido não se apresenta resolvidamente numa fórmula positiva e inteligível, mas desdobra-se em inúmeras possibilidades. O herói kafkiano é aquele que vive tais possibilidades à maneira de um labirinto que o

---

<sup>3</sup> Górgone é o nome que se dá, na mitologia grega, a cada uma das três irmãs (Esteno, Euríale e Medusa) com serpentes no cabelo que petrificava a quem as olhasse.

finca, afinal, numa situação de paralisia: “A *minúcia* das *frases condicionais* de Kafka é, portanto, sintoma da falta de vontade própria e um elemento decisivo da *sintaxe da não-liberdade*, na qual, em última instância, desemboca toda a sua prosa.” (ANDERS, 2007, p. 68: destaques do autor).

Como último apontamento a ser ressaltado do ensaio em questão, vale mencionar o momento em que Anders vê em Kafka o autor antirromântico (ou, se quisermos, anti-expressivo) por excelência. Kafka seria o antípoda de uma estirpe de artistas que se inicia com os românticos e desemboca no expressionismo (que “por fim, transformou a interjeição em programa” – p. 83): “é difícil imaginar um estilo mais não-romântico, mais não-subjetivo, menos expressionista do que o de Kafka. Ele articula suas frases com a mais extrema precisão, como um Robinson que calcula a fundo um plano de viagem.” (ANDERS, 2007, p. 85). Tal ponto interessa diretamente aos propósitos desta exposição se consideramos, com Jakobson (e, ao contrário do senso comum), que a expressividade de um texto, a carga emotiva que ele carrega ou a temática sentimental que ele encerra em nada contribuem para a aferição do seu grau de poeticidade, estando tais características atreladas à função emotiva da linguagem.

No ensaio sobre Kafka presente no livro *O arco-íris branco*, Haroldo de Campos faz, a nosso ver, uma boa radiografia (porém lamentavelmente sucinta), do caráter “poético” do texto kafkiano, exatamente segundo os critérios de poeticidade aqui assumidos e tão afeitos que são, segundo nossa visão, à produção do insólito ficcional. Para tanto, utiliza-se do conhecido conto “Tribulações de um pai de família” e considera o insólito personagem desse texto (o objeto-palavra *odradek*) como paradigmático do todo da produção kafkiana, cujas linhas de força foram sintetizadas por Haroldo em, basicamente, duas “contradições”. A primeira delas diz respeito ao estranho uso de uma linguagem sóbria, forense, oriunda de um domínio discursivo regido pelo pensamento lógico e pela razoabilidade dos fatos. O realismo kafkiano (o ensaio de Haroldo chama-se “Kafka: um realismo de linguagem?”) adviria da capacidade do escritor tcheco de colher essa linguagem de seu lugar de origem e reinscrevê-la no campo ficcional onde o seu emprego é ressignificado dentro de situações insólitas (como a empregada pelo pai de família para inquirir sobre a natureza de um objeto – *odradek* - cujo nome não tem significado e que também não possui funcionalidade definida, mas que fala e ri): “No choque, a realidade exterior se desvela e se desmistifica, pois significantes comuns, protocolares – peões de um repertório de fórmulas burocráticas – recebem significados incomuns (a seleção e a hierarquização desses significados é inusitada).” (CAMPOS, p. 134). A outra contradição é notada no instante em que

[n]o tecido seco da linguagem administrativa de K. incrustam-se então metáforas [...] de forte apelo sensorial (“risada como só sem pulmões se produz”; “soa como o cochicho de folhas caídas”; “mudo como a madeira parece ser”). Isto, para mim, equivale à introdução de uma contradição segunda [...]; esta se passa agora dentro da “linguagem de papel” assumida, linguagem de notação expositiva de tipo “arrazoado”, na qual se abrem assim súbitas clareiras de uma hiperpoesia (por força de contraste), se libera um gesto poético descontrolado que está para esse jargão de *vademecum* forense [...] como as “safiras na lama” do verso de Eliot. (CAMPOS, 1997, 135)

Isso posto, passemos a algumas considerações acerca da poética felliniana.

### III

As portas de acesso ao poético na obra felliniana são múltiplas porque múltiplos são os fatores potencialmente poéticos em seus filmes e estes dependem, sobretudo, de que noção de “poesia” se está partindo. Exemplo: é possível tratar como poéticos vários filmes de Fellini em que certa interação entre fotogenia e música produz um efeito plástico logo percebido como “lírico”. Sem desconsiderarmos tal possibilidade, esse não será o viés aqui adotado, tendo em vista o fato de que nossa atenção se concentra na associação entre a função poética de linguagem e o insólito ficcional. Considerando essa interação, o poético nos interessará na medida em que contribua para a produção de um efeito contrário ao do apaziguamento que uma sequência cinematográfica com fortes tintas líricas poderia produzir no espectador. Assim, a antológica sequência do banho na fonte de Sylvia Rank (Anita Eckberg) em *A doce vida* (1960) pode conter algo de poético (sob algum ponto de vista), mas não se presta aos interesses desta apresentação.

Sendo assim, devemos flagrar o poético no que este possui de problematizador ou destabilizador da plena aquisição do sentido do texto (aqui, no caso, o texto fílmico).

Fellini seria, a nosso ver, um bom representante de uma estirpe de diretores cinematográficos preocupada com a “técnica da suspensão do sentido” a que se refere Barthes. A primeira evidência em que tal preocupação se faz notável nas obras fellinianas é a relativização do enredo como elemento cinematográfico de coesão, elo de acesso direto ao referente. O emprego do termo “relativização” tem a função de ressaltar o fato de que na maioria dos filmes de Fellini (pelo menos aqueles que tivemos a oportunidade de assistir) é sempre contada uma história. O que ocorre é que, nesse tipo de filme, acompanhar a sucessão dos eventos narrados não é garantia da plena aquisição do sentido. Isso acontece justamente porque a função poética de linguagem se faz atuante no filme de maneira determinante. Um bom teste de averiguação do que estamos afirmando: basta que experimentemos parafrasear ou contar a “história” de *E la nave va* (1983) a alguém que não tenha assistido a esse filme para que tenhamos a forte sensação de que estamos deixando muita coisa de fora. Isso que ficou de fora é da ordem, portanto, não do “que” é contado mas do “como” o filme conta a história. Ora, é justamente a ênfase no “como” da mensagem que determina a função poética de linguagem.

Todo o filme *E la nave va* pode ser tomado como uma grande metáfora e tudo se passa como se o próprio filme a todo tempo quisesse pôr em evidência essa condição. Do filme de Fellini podemos, *mutatis mutandis*, dizer o que diz Jakobson acerca da poesia: “toda similaridade aparente no som é avaliada em termos de similaridade e/ou dissimilaridade no sentido”<sup>4</sup>. Vejamos como isso ocorre.

Fazendo-se passar por uma espécie de reportagem cinematográfica conduzida pelo personagem Orlando (que também faz as vezes de narrador), *E la nave va* finge adotar o tipo de abordagem mais realista a que o discurso cinematográfico pode chegar que é, exatamente, o filme-reportagem, o filme-referencial, cuja intenção é mostrar a realidade tal qual ela se apresenta, sem projetar sobre tal “mostração” nada que deturpe a objetividade do que é apresentado. Esse tipo de abordagem é logo posto em atrito com

---

<sup>4</sup> Em se tratando de “texto fílmico”, a utilização do procedimento jakobsiano se faz muito mais difícil dada a heterogeneidade de códigos que o compõe (fala, cor, ruídos, música etc.), mas isso não impede que tomemos do teórico russo o pressuposto teórico que subjaz à sua concepção de função poética da linguagem.

os primeiros planos do filme que apresentam o embarque dos passageiros no navio Gloria N. Os planos são exibidos imitando a linguagem dos primeiros filmes da história: câmera fixa, imagem em preto e branco, rotação lenta e com ruídos, cortes abruptos. Pouco a pouco a qualidade da imagem se aperfeiçoa, a rotação se normaliza, o som é inserido e as cores aparecem ante nossos olhos. Com essa bela composição metalinguística que sintetiza a evolução da técnica cinematográfica, Fellini acusa o caráter ficcional do relato, como a nos dizer “isto é um filme”, intenção essa que atinge o clímax numa das últimas sequências, a do naufrágio, em que a câmera se afasta lentamente para abarcar o fora de campo e a revelar o mar de plástico, a fumaça sendo produzida artificialmente por um contrarregra, o efeito da oscilação do navio produzido por uma engrenagem etc.

Com o tipo de procedimento acima descrito, Fellini estabelece entre a linguagem e o referente um tipo de tensão que tem como resultado exatamente o efeito de ambiguidade (e não de obliteração) que é próprio da função poética: o real é transfigurado ficcionalmente, suas convenções são a tal ponto aturdidadas que o espectador “volta” da experiência estética bastante desconfiado da própria realidade insinuada pelas metáforas fílmicas. O “como se” da ficção, por sua vez (aqui exatamente como em Kafka) corrobora, na verdade, a própria vocação realista desse tipo de obra de arte. Expliquemos.

Anteriormente partilhávamos da opinião de diversos autores para os quais Kafka elabora um tipo peculiar de realismo, entre outros motivos, pelo fato de selecionar, recortar da vida (e da linguagem) comum, cotidiana, situações de aparente normalidade que, quando reelaboradas no plano da ficção, produzem o desvelamento da natureza “anormal” do real<sup>5</sup>. Se em vez do questionamento normalidade/absurdo abordado por Kafka delimitarmos outra dicotomia que, na falta de melhores termos, designaremos por esperança/niilismo, teremos a chave para perceber como se dá, em *La nave va*, toda a coerência entre linguagem e conteúdo que dá forma ao filme em questão.

Todo o filme *E la nave va* mobiliza elementos que contrastam dois componentes que se atritam constantemente: aqueles da ordem de uma amargura, de um pessimismo com relação aos valores humanos, e aqueles que apontam para uma semântica da esperança. Tais campos semânticos funcionam no filme como matrizes geradoras de imagens afins como consternações, rivalidade entre os artistas e abismo entre classes de um lado e a pureza (a misteriosa personagem adolescente que por várias vezes funciona como elemento diegeticamente dissonante, a gaivota enxotada por uns e acolhida por outros no salão burguês) e a confraternização por meio da dança, por outro. A insólita presença de um rinoceronte gigante exalando um forte odor no porão do navio é bastante ilustrativa desse confronto de oposições semânticas a que nos referimos. O rinoceronte, estorvo pútrido e doentio levado pela embarcação, possui um semblante inspirador da mais profunda docilidade e compaixão (o que faz lembrar bastante o *close* no olhar da arraia gigante encontrada na praia no filme *A doce vida*<sup>6</sup>). Mais provocador ainda é o plano final em que vemos as últimas palavras de Orlando após o naufrágio:

---

<sup>5</sup> A fisionomia do mundo kafkiano parece *deslucada*. Mas Kafka *deslucou* a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo muito normal e, com isso, descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco seja considerado normal. (Anders, 2007, p. 15)

<sup>6</sup> Tanto a presença insólita de animais de proporções excepcionais e olhar de tristeza como a aparição de personagens femininas jovens e inspiradoras de pureza fazem pensar numa aproximação de procedimentos entre *A doce vida* e *E la nave va*.



“Duas palavras para concluir [é bom ressaltar que, neste momento, a câmera se dirige para o espectador] queria dizer que a maioria das personagens desta história se salvou. [...]. Não sei o que houve com os outros náufragos. Quanto a mim, tenho uma grande informação a dar: sabiam que o rinoceronte dá um leite formidável?”.

#### IV

Se considerarmos, portanto, como poética (no sentido amplo por nós empregado) a produção dos dois autores aqui discutidos, é possível concluir que tal característica existe na medida em que se pode detectar, em ambos os casos, um considerável grau de subversão da referencialidade que se estabelece em função de uma tomada de posição frente à linguagem ou, em outros termos, com a configuração dada à mensagem. Vale repetirmos: isso não tem necessariamente a ver com experimentalismos com a linguagem ou rupturas sintáticas (à maneira de um Joyce – o do *Finnegans wake* – na literatura ou mesmo de certas experiências de Godard no cinema) mas implica, obrigatoriamente, em um tornar “tortuosa” a via de acesso ao sentido do texto. Isso não quer dizer, de maneira nenhuma, como já dissemos, que se trate de um tipo de produção *nonsense*. Muito pelo contrário: apesar da presença do insólito (tanto no sentido convencional – no plano dos eventos narrados – como no da linguagem – tese aventada por este trabalho) em Kafka e em Fellini, parece consensual a admissão do caráter “realista” desses dois autores isso, evidentemente, levando em consideração uma modalidade de realismo distante daquela consagrada pela literatura oitocentista. Se esta encampou, como atitude programática, a tarefa de fazer uma “radiografia” do social, entre os autores aqui discutidos a abordagem do real se dá por uma via muito mais indireta, ou seja, pela via da ambiguidade ou, se quisermos, pela estratégia do “sentido suspenso”.

Como dissemos acima, é de Roland Barthes que tomamos de empréstimo essa expressão que tanto se adéqua a nossos propósitos neste trabalho. É hora de nos acercarmos um pouco mais dessa noção.

Primeiramente, seria interessante destacar um ponto de convergência entre Kafka e Fellini. Na obra desses dois autores encontramos alguns exemplares que tratam, metalinguisticamente, da questão do sentido do texto. Em Kafka, só para ficarmos com dois exemplos, poderíamos citar as narrativas “Correios” e “Uma mensagem imperial”. Nesta última é falado sobre a impossibilidade de um mensageiro chegar com uma mensagem soprada em seu ouvido por um emissário prestes a morrer. Kafka não nomeia o destinatário mas, sintomaticamente, o indica com o pronome em segunda pessoa: “O imperador, ao que consta, enviou a ti<sup>7</sup> [...] a ti precisamente o Imperador enviou, do seu leito de morte, uma mensagem.” (KAFKA, 1987, p. 24). Em “Correios”, Kafka se refere a correios de reis que “correm mundo gritando uns para os outros (pois não existem reis) mensagens que, afinal, perderam o sentido” (KAFKA, 1987 p. 27). Coincidentemente (ou não) um dos filmes de Federico Fellini (*Entrevista*, 1987) apresenta um diretor (o próprio Fellini) arrolando atores para a adaptação de *Amérika*, a novela kafkiana inacabada. A tal adaptação é algo ainda muito impreciso e indefinido e os atores (e também o diretor, o próprio Fellini) não sabem muito bem o que fazer. Além desses casos, as narrativas fellinianas estão kafkianamente repletas de alusões à

---

<sup>7</sup> Como esse “ti” não é indicado na figura de nenhum personagem não seria ilegítimo considerarmos ser ele o próprio leitor.

“mensagem perdida” ou à hesitação quanto ao sentido. Como exemplo poderíamos mencionar o filme *Os palhaços* (1971) em que o diretor de um documentário sobre palhaços (mais uma vez o próprio Fellini) é perguntado por um repórter sobre qual a mensagem do filme. O diretor assume então um semblante sério e, no momento em que vai responder, um balde voa do picadeiro e cai em sua cabeça, impedindo a emissão da resposta. Quem não lembra, a esse respeito, a célebre passagem de *8 e 1/2* em que Mastroianni, no papel de um diretor indeciso, traça uma fuga por debaixo da mesa no meio de uma coletiva em que é bombardeado de perguntas sobre o seu filme?

Ainda que várias possibilidades de sentido possam ser apreendidas dessa convergência, interessa-nos aquela que mostra ser essa uma autorreferência à própria postura estética à qual aderiram Kafka e Fellini e que, no fundo, é o que gera a leitura não apaziguada e desconfortante do leitor/espectador. É que, para Kafka, e também para Fellini, o sentido está em suspensão! O leitor de Kafka e o espectador de Fellini saem da experiência de leitura da obra desses artistas com a sensação, legítima, de que foi lançado no vazio. Sente, contudo, que não se trata da experiência de um vazio entendido como esterilidade, ao contrário, trata-se de um enorme campo aberto de possibilidades e é essa abertura muito ampla que o coloca numa situação de angústia interpretativa, tal como em um conto de Borges em que, desafiado a produzir o mais complexo dos labirintos, o Rei joga seu desafiador no deserto.

A técnica do sentido suspenso tem a ver, portanto, com um extremado compromisso com a forma (a configuração dada à linguagem) e é a causa direta da hesitação interpretativa experienciada pelo leitor em um texto que não formula respostas, como diz Barthes, mas que potencializa as perguntas (não as formulando, exatamente, mas aprofundando radicalmente a experiência da inconclusão, do não-lugar do sentido). Diz Barthes sobre Kafka: “Kafka soube que a literatura era a maneira de formular questões.” (BARTHES, 1995, p. 16). Em outro trecho da mesma entrevista, diz o crítico francês: “Quando uma obra tem êxito, ela formula, então, a questão com ambiguidade e, através disso, torna-se poética.” (BARTHES, 1995, p. 16). Não à toa a ambiguidade é uma noção determinante nesta abordagem pois é uma palavra-chave não apenas para a Barthes (quando associa suspensão de sentido e caráter poético de um texto), como também para Jakobson (quando diz que o trânsito entre realidade e linguagem em um texto em que a função poética se sobressai não é obliterado mas sim tornado ambíguo) e também para Todorov para quem a hesitação do leitor (condição do fantástico) exige uma ambiguidade constitutiva do texto.

#### Referências:

ANDERS, Günther. **Kafka: pró e contra**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BARTHES, Roland. **O grão da voz**. Tradução de Ana Maria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

CAMPOS, Haroldo de. “Kafka: um realismo de linguagem?”. In.: **O arco-íris branco**. Imago: Rio de Janeiro, 1997.

FELLINI, Federico. **E la nave va**: Título Original: *E La Nave Va* - Itália, França 1983

FELLINI, Federico. **Os palhaços**: Título Original: *I clowns* - Itália, 1971

FELLINI, Federico. **Fellini 8 e 1/2**: Título Original: 8 e 1/2- Itália, França 1963, P&B.

HELLER, Erich. **Kafka**. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix, 1976.

JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In.: **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blickstein e Jose Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2008.

KAFKA, Franz. **Parábolas e fragmentos e cartas a Milena**. Tradução de Geir Campos. Coleção Ediouro, 1987.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara C. Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

---

<sup>i</sup> Doutor em Literatura pela UnB. Professor de Literatura da FAMA (Faculdade Atenas Maranhense). E-mail: rafaelquevedo2001@yahoo.com.br