

Fellini e Kafka: Aproximações por seus Labirintos ou a Possibilidade de Filmar Amerika

Anna Paula Soares Lemos*
Joaquim Humberto C. de Oliveira**

Resumo: O presente artigo trata do filme *Intervista* (1987), de Federico Fellini e sua relação com o livro *Amerika*, de Franz Kafka. No filme, uma fictícia TV japonesa entrevista o diretor Federico Fellini e faz a cobertura de um *making off*; seleção de atores e produção de uma possível adaptação do romance de Kafka para o cinema. Em *close reading*, apontam-se as perspectivas kafkianas do filme e desse modo se estabelecem em que medida o cinema de Fellini se inspira na literatura do escritor. Esse contato se evidencia a partir das análises de Adorno sobre encurtamento estético, percepções oníricas e movimentos artísticos como o Surrealismo e o Impressionismo.

Palavras-chave: Fellini, Kafka, *Intervista*, *Amerika*, Cinema, Literatura.

Riassunto: Questo articolo si occupa della pellicola *Intervista* (1987) di Federico Fellini e il suo rapporto con il libro *Amerika* di Franz Kafka. Nel film, un'immaginaria TV giapponese fa una intervista del regista Federico Fellini e anche fa la copertina di un *making off*, selezione di attori e la produzione di un possibile adattamento del romanzo di Kafka al cinema.

* Doutora em Literatura Comparada pelo Depto. De Ciência da Literatura, Faculdade de Letras – UFRJ, Professora Adjunta 1 do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes. Inter-Humanitas. PPGHCA/UNIGRANRIO. E-mail: annapaulalemos@gmail.com

** Doutor em Filosofia pela PUC/RJ. Professor Adjunto 1 do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes. Inter-Humanitas. PPGHCA/UNIGRANRIO.

In closereading, il articolo sottolinea le prospettive kafkiana del film e in tal modo di stabilire in che misura il film di Fellini è ispirato dalla letteratura dello scrittore. Questo contatto è evidente dalle analisi di Adorno di accorciamento estetico, percezioni oniriche e movimenti artistici come il surrealismo e impressionismo.

Parole chiave: Fellini, Kafka, Intervista, Amerika, Cinema, Letteratura.

Introdução

“Quando não sabemos para onde apontar, viramos a câmara 180° e filmamos a nós mesmos”

(Federico Fellini sobre o filme *Intervista*, 1987).

No jornal *Corriere della Sera* de 11 de agosto de 2002, Tulio Kezich afirma que Kafka é o mestre do cinema visionário. E ainda diz que “existe uma cidade de Kafka em cada cidade dos homens”. Fosse possível, sem forçar a mão, estabelecer uma palavra tanto para Franz Kafka quanto para o processo criativo do cineasta italiano Federico Fellini no estúdio 5 de *Cinecittà*, parece-nos que a imagem de um labirinto daria conta da missão comparativa, ainda que o foco possível seja apenas o primeiro romance de Kafka, *Amerika*, considerado a narrativa mais otimista (ou menos pessimista) do autor. Em *Amerika*, ou em seu título original, *O desaparecido*, o tom labiríntico e obscuro da obra se faz presente.

Circuitos de passagens, com sucessivas saídas para novos e intermináveis interiores. Enclausurados nessas tramas narrativas, as personagens de Kafka transitam pelos espaços limiares dos corredores, janelas, portas e escadas. Rastreados por seus traçados desorientados, revelam a cada encontro e descoberta o recomeço da próxima fuga. Cenários reencontrados por Bakhtin (1981) em Dostoiévsky, quando situa os seus romances e contos em ambientes de circulação por onde se cruzam e se desvendam seus enredos.

E é por cima do espaço que ele [Dostoiévski], em sua essência, salta e concentra a ação em apenas dois 'pontos': no limiar (junto à porta de entrada, nas escadas, nos corredores, etc.), onde ocorrem a crise e a reviravolta, ou na praça pública, cujo substituto costuma ser o salão (a sala, a sala de jantar) onde ocorrem a catástrofe e o escândalo. (BAKHTIN, 1981, p.129)

A personagem principal de *Amerika*, Karl Rossman, se encontra em buscas e teias muito bem articuladas que o deixam preso, sem saída. Numa forma absolutamente exigente de interpretação, Kafka provoca o teórico Theodor Adorno a identificar que sua obra encurta a distância estética e sugere que a correta compreensão do texto é uma questão de vida ou morte. Tal intenção coloca personagem e leitor em becos sem saída, em experimentações labirínticas, sem luz que facilite o caminho; como os sonhos, ou melhor, pesadelos. Efeitos residuais que se recolhem da degradação moderna e da perda da experiência.

Entrevista Onírica

No primeiro contato com o livro – através do filme *Entrevista* (1987) de Fellini – é perceptível a impossibilidade de uma luz que facilitasse o caminho da esperança; uma saída para sempre, para fora do labirinto. Em Fellini, não há esperança que não precise ser fabricada; posta em rota de fuga. Há uma impossibilidade do fácil que é claramente mostrada neste documentário ficcional. Aliás, as últimas cenas dos filmes de Fellini são sempre ambivalentes (*Clowns Branco e Augusto* de mãos dadas e saindo do picadeiro – restam as sombras em *I clowns*), ou conotam a imprevisibilidade da vida (as cenas do mar nos finais de *La Strada* e *Dolce Vita*), ou ainda, como em *Amerika*, um encurtamento estético que desloca o olhar do espectador para as máscaras e para a parafernália cinematográfica, clareando ilusões fabricadas (*Entrevista* e *Noites de Cabiria* – que transforma a lágrima da personagem em negra lágrima de pierrô).

Em *Intervista*, uma TV japonesa entrevista o diretor Federico Fellini e faz a cobertura de um *making off*: seleção de atores e produção de uma possível adaptação de *Amerika* de Kafka para o cinema.

Via as análises de Adorno (s.d.), é possível perceber em *Amerika* o encurtamento estético e a relação de Kafka com o sonho que se parece, sem forçar a mão, algo com pontos de encontro com o que é onírico em Fellini, que não encobre e nem ameniza o conflito da vida empírica. Não à toa, em *Intervista*, Fellini escolhe Kafka para uma possível adaptação para o cinema. Aponta Adorno sobre Kafka:

[...] O leitor deveria se relacionar com Kafka da mesma forma como Kafka se relaciona com o sonho, ou seja, deveria se fixar nos pontos cegos e nos detalhes incomensuráveis e intransparentes ... (ADORNO, 1953, p. 243)

Ambos, Kafka (2008) e Adorno (2007), cultivaram o hábito de anotarem seus sonhos ao despertarem. Experiência presentificada na criação literária de Kafka quando promove interferências do registro onírico no da vigília. Sem o choque do despertar, não se consome a apropriação da realidade pelo sentido da vida acordada, vivenciando-a como um pesadelo. “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou dos sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAKFA, 1985, p.7)

Ao rever o surrealismo, Adorno (2003) retoma as experiências oníricas para desvincular esse movimento artístico de uma pretensa expressão do inconsciente freudiano. Associando o onirismo dos surrealistas a uma manifestação estética, o liberta de possíveis interpretações afeitas a desvelar seus conteúdos latentes. Ao protocolar seus sonhos, imediatamente após lembrá-los e anotá-los com a mínima interferência da ordem lógico-discursiva, revela, mais do que traumas individuais, potencialidades filosóficas para além do controle subjetivo.

Ao receber ler Kafka “da mesma forma como [ele] se relaciona com o sonho”, salientando os “pontos cegos” e os “detalhes incomensuráveis e intransparentes”, Adorno insiste na continuidade da fuga pelos espaços liminares, contra a pretensão metafísica de escapar em definitivo ao labirinto ou de orientar-se pelo ponto fixo de um significado a ser elaborado.

Amerika em Labirinto

Em *Amerika*, o protagonista Karl chega aos Estados Unidos de navio, expulso de casa pelos pais. Perde a bagagem, encontra o tio e começa sua saga de casa em casa, de labirinto em labirinto. O navio, a casa de campo do senhor Pollunder, o Hotel Occidental, o caso Robinson, o teatro de Oklahoma. Passo a passo, numa trajetória em declínio que só teria saída pelo teatro de variedades.

Entre idas e vindas pelo mundo americano, Karl Rossman conclui que entrou em um “teatro sem saída de emergência”. Assim, Karl é julgado sem possibilidade de defesa diante de seus algozes. A saída é então o próprio palco do teatro. Este é o primeiro ponto de encontro com Fellini. Karl desaparece na modernidade e só tem saída no palco, no teatro ao ar livre de Oklahoma que, segundo Walter Benjamin, remete ao teatro clássico chinês, que é um teatro gestual e inspira em Kafka um “código de gestos” (BENJAMIN, 1996, p.146). Ou seja, Kafka transparece muito da “intenção” de seus personagens pelo que está no entorno do discurso, pela descrição de gestos. Fellini também faz isso, mas trata mais diretamente dos rostos, das caricaturas, dos desenhos dos personagens. O cineasta-cartunista é o desenhista da tela do cinema.

Kafka recria a América pelo estranhamento. Como se a lembrasse a partir de um sonho, que se fixa na memória por ser estranho. Parece proposital, no início da narrativa, que Karl tenha a impressão

de que a Estátua da Liberdade carregue uma espada no lugar da tocha. A tocha conota iluminação do caminho, trocada pela espada que se presta mais às fugas no labirinto. Ele então descreve a imagem da estátua com a espada que, assim, transparece um conflito-crítico, uma desconfiança da América “vendida” como oásis da liberdade.

Quando Karl Rossmann, [...], entrou no porto de Novayork a bordo do navio que já diminuía a sua marcha, avistou a estátua da deusa da liberdade, que há muito vinha observando, [...] O braço com a espada erguia-se como se tivesse recém se elevado, e em torno à sua figura sopravam os ares livres. (KAFKA, 2003, p.13)

Max Brod (2003)apontou na edição de *Amerika* alguns fragmentos de texto que o próprio Kafka retirou da narrativa em seus manuscritos. Temos acesso a esse material acentua ainda mais essa desconfiança que o autor transparecia de uma modernidade na América. O fragmento acima citado teve estaparte suprimida: “Ergueu os olhos para ela e descartou o que sabia ao seu respeito”. (KAFKA, 2003, p. 13).

O nome *Rossmann*, e *ross* em alemão, segundo nota da tradução, quer dizer *cavalo*, transparece dialeticamente o tom de nobreza que se transforma em trabalho árduo e duro. Basta lembrarmos, e aqui propomos uma análise via a história do circo e do teatro de variedades, qual a trajetória histórica dos cavalos nesse âmbito. A apresentação equestre que deu origem ao circo que se conhece hoje nada tinha de popular. Dirigia-se aos aristocratas e à burguesia. A tendência aristocrática do circo se acentuou, na França, por volta de 1830, com a criação da chamada Alta Escola, que ressaltou mais a elegância da montaria que a proeza acrobática em cavalos. O cavaleiro e a amazona adotavam os trajes suntuosos das altas esferas sociais e, por essas características, a Alta Escola poderia ser considerada uma espécie de síntese simbólica e espetacular da união entre aristocracia e burguesia na consolidação do Estado Nacional, sob a batuta de um imperador. A Alta Escola foi a expressão de uma cumplicidade entre

as classes. Mas, com o fim das guerras napoleônicas, muitos soldados e cavalos tornaram-se inúteis e a disponibilidade de animais tornou possível a formação de trupes equestres errantes, capitaneadas pelos saltimbancos. Além de número artístico, o cavalo serviu como meio de locomoção para o espetáculo perpetuado como itinerante e que, como era concebido a partir do cavalo, motivou a expressão “circo de cavalinhos”.

Se em *Amerika*, em princípio, pelo menos em sua origem familiar, a personagem principal Karl Rossman deriva de uma família de posses, ele já começa a narrativa em declínio. Foi expulso de casa, expulso da casa do tio e se vê sozinho nos Estados Unidos. Em diálogo com a cozinheira-mor do Hotel Occidental, Kafka destaca mais um declínio do personagem:

- Escute, não aceitaria um trabalho aqui no hotel? [...]
- Com muito prazer – disse Karl – mas disponho de pouquíssimos conhecimentos [...]
- Isso não é o mais importante [...] por ora ocuparia um cargo bem baixo e teria então que procurar ascender trabalhando com zelo e atenção. De qualquer forma creio que seria melhor estabelecer-se nalgum lugar, ao invés de vagar assim pelo mundo. [...] (KAFKA, 2003, p. 116).

Referências circenses, perceptíveis a Adorno quando afirma que Kafka se apropria, frequentemente em sua obra, de antigos *tableaux* retirados da esfera do circo. Instantes congelados que remetem à impressão de que tudo estivesse destinado a se tornar pintura. E é desse modo, ao desenhar os rostos de seus atores, que Fellini trabalha:

Por que desenho os personagens de meus filmes? Por que tomo notas gráficas dos rostos, dos narizes, dos bigodes, das gravatas, das bolsas, da maneira como cruzam as pernas, das pessoas que vêm me encontrar no escritório? [...] uma forma de olhar a cara do filme [...] um pretexto para dar início a um relacionamento, um expediente para segurar o filme [...] cada um [filme] possui um caráter, um temperamento próprio – (FELLINI, 2004, p. 99).

Caso escrita em notas gráficas, *Amerika* seria desenhada com tons que beiram o grotesco. Os mesmos que lembram tanto a tradição rabelaiseana quanto o Surrealismo e o Expressionismo. A dupla Robinson e Delamarche liderada pela cantora e obesa mórbida Brunelda, dão o tom *felliniano* ao Romance.

A relação da narrativa com o expressionismo transparece no rompimento, na fragmentação da narrativa que deixa em aberto o seu desfecho. O princípio da descontinuidade e da reação estabelecidas ao expressionismo remete ao que Adorno(s.d., p. 247) aponta como “a força de Kafka” que é “a da demolição”. Valem, então, no expressionismo, e que combinam com a obra de Kafka:

- o sentido da radicalidade absoluta
- o princípio da descontinuidade
- o desmoronamento da concepção de perenidade dos valores do mundo burguês
- o esforço da construção de um mundo que termina por revelar-se ilusório.

Ao elencarmos esta última característica do expressionismo – esforço da construção de um mundo que termina por revelar-se ilusório – vale um parêntesis para remetermos ao personagem Guido Anselmi de *8 ½*, burguês em decadência que escuta do roteirista de seu filme: “se você lesse os embrulhos dos bombons ao invés de jogá-los fora muitas ilusões seriam evitadas”. E é possível também remetermos ao próprio final de *Intervista*, quando índios americanos, segurando antenas de TV como flechas, rodeiam os personagens do *Amerika* de Fellini que estão por baixo de uma tenda de plástico que os protege da chuva. Eles gritam: “Não vamos nos render!” E atiram com espingardas. A voz em *off* do “eu” dá a ordem de corte. Fim das filmagens, todos recebem panetones, boas festas e se retiram em boleias de caminhão com a famosa trilha de Nino Rota ao fundo. A mesma utilizada ao final de *8 ½* e de *I clowns*.

Em *contra-plongé*, entra em cena a imagem de uma antena de TV fincada no que sobrou da barraca plástica protetora das personagens do cinema felliniano. Abre o quadro. Aparece a imagem de Kafka de corpo inteiro, recortado em madeira, em frente à barraca plástica. Corte. Abre-se a porta do estúdio vazio... Em *off*, a voz do “eu” Fellini:

O filme deve terminar aqui. Na verdade, já terminou. Ouço as palavras de um antigo produtor¹: “Mas como vai terminar assim? Sem um fio de esperança, sem um raio de sol? Dê-me ao menos um raio de sol”. Ele implorava ao final de cada filme. Bem, vamos tentar.

Neste instante, aparece em cena, no quadrante esquerdo inferior da tela, a sombra de um *cameramanque* aponta a câmera para o centro da cena. Entra em quadro um rapaz com a claquete: raio de sol, primeiro *take*. E deixa clara a impossibilidade de esperança e de vitória diante da descomunal estrutura de massa. Uma impossibilidade de vitória que já transparece no meio do filme, quando a personagem Nadia Gambacorta, apresentada pelo personagem Federico Fellini como “a sacerdotiza de Cinecittá” para a equipe de repórteres japoneses, diz o seguinte: “O mundo da realidade aos poucos vai engolindo a fantasia; daqui a cinquenta anos, talvez, nada disso existirá mais. Os cineastas não estarão mais aí, somente os palacetes e os seus donos”. (KEZICH, 1992, p. 460).

Newyork! Nework!

Em *Amerika*, Kafka partilha do mesmo vaticínio. Na visão labiríntica de Adorno, tudo em Kafka se dirige a um instante crucial. Aquele no qual rompe-se com a ilusão de decidirmos o que somos, para percebermo-nos como reféns de exigências previamente impostas às

¹ Fellini (personagem) talvez se refira ao roteirista de Guido em 8 ½, quando discute com ele as referências vanguardistas e a falta de poesia do roteiro.

nossas escolhas. Como na verificação sensível e desagradável de Karl de ser apenas mais um a se vestir com o mesmo signo padronizado, ao iniciar o seu trabalho como ascensorista no Hotel *Occidental*:

[...] experimentaram nele o uniforme de ascensorista, magnificamente adornado na parte externa com botões e cordões dourados; entretanto, ao vesti-lo, Karl sentiu certo arrepio, pois sobretudo debaixo das axilas a jaqueta estava fria, dura e, ao mesmo tempo, inevitavelmente úmida do suor de todos os ascensoristas que a tinham vestido antes dele. (KAFKA, 2003, p. 124)

Kafka demonstra uma trajetória de *reificação*, de transformação em parte de uma engrenagem do processo de trabalho em forma de um cotidiano de repetição. A personagem já transparece sua falta de identidade, o complemento de sua similaridade copiada, o estranhamento do “eu”. Inicia-se, assim, o processo de uma modernidade apontada por Kafka como aprisionante. Adorno (S.d., p. 250) aponta que “nenhum mundo poderia ser mais homogêneo do que o mundo sufocante que ele, [Kafka], comprime em totalidade”.

Karl decepcionou-se [...] com o fato de que o único vínculo de um ascensorista com o mecanismo do elevador estava em apertar um botão para simplesmente colocá-lo em movimento [...] De um modo geral era um serviço monótono e tão cansativo com sua jornada de doze horas em turnos noturnos e diurnos alternados, que [...] aquilo se tornava absolutamente insuportável se não se pudesse dormir alguns minutos em pé. (KAFKA, 2003. p. 125)

Kafka, em seu original, referia-se a New York como *Nework*. A tradutora Suzana Kampff Lage diz em nota ser perigoso referir-se a este neologismo como proposital. No entanto, é possível que seja sim intencional a variação do nome, já que as referências a uma modernidade *workaólic* aparecem em toda a narrativa e comprovam que esta alteração poderia acontecer referindo-se a uma Nova Iorque absolutamente regida pelo trabalho duro emecanizado, transformando seus homens em engrenagens, transformando-os em “homens da

multidão”². A cada passagem da narrativa de Kafka há destaque para esta questão. Vide a passagem em que Karl é praticamente transformado em uma parte ou objeto do elevador em que trabalha:

Durante a subida, permanecia bem próximo à porta, pois assim chamava menos a atenção, dando as costas a seus passageiros e segurando na maçaneta da porta do elevador, pronto para empurrá-la de chofre para o lado no momento da chegada, mas sem causar qualquer sobressalto.(KAFKA, 2003. p: 126).

Junto às referências que dão conta da transformação de Karl em mera engrenagem do sistema, Kafka traz em *Amerika*, passagens singularmente empíricas que dão conta de que o procedimento herético e as tendências econômicas de um sistema capitalista em crise não são desconhecidos para ele. Ao descrever a empresa do tio de Karl, na primeira parte da narrativa, o autor demonstra familiaridade com um processo que, segundo Adorno, deixa resíduos.

Era um tipo de empresa de comissões e despachos, como talvez não haja na Europa [...] O negócio consistia em uma intermediação de mercadorias, não entre produtores e consumidores, ou eventualmente com os comerciantes, mas sim de todas as mercadorias e matérias-primas com os grandes cartéis e entre estes.(ADORNO, S.d., p. 245)

Empregado no Hotel Occidental, Karl definitivamente fazia parte da engrenagem, mas, um dia, deixou o posto por conta das confusões que, propositalmente, a visita do antigo parceiro Robinson causou e, como bem lembra Adorno, ao menor “desvio” todo o sistema é ameaçado. “[...] tudo o que escapa pelas malhas de sua rede torna-se, em razão da própria inexorabilidade do sistema, um inimigo mortal [...]” (ADORNO, s.d., p. 253). O que, inevitavelmente, sucede a Karl quando, demitido e submetido a um julgamento sem direito à defesa, não lhe restou alternativa senão regressar à indesejada companhia de

² Referência ao conto “O Homem da Multidão”, de Edgard Allan Poe.

Robson e Delamarche, personagens de tons *clownescos*, conhecidos do tempo do quarto de pensão onde morou devido ao impedimento de seu tio de voltar para casa. Tom *clownesco* e capturas mecânicas que se encontrarão no processo de criação de Fellini. Em *Intervista*, partindo de um rascunho de roteiro, ele resolve entrar no papel de si mesmo e “promover” a personagens toda a sua equipe de filmagem e produção: “Quando não soubermos o que filmar, faremos girar a câmera a 180° e filmaremos a nós mesmos”. (KEZICH, 1992, p.459)

Na relação com eles e com a gorda Brunelda, mais um tom *felliniano* se entremostra. A maior parte da obra de Kafka é uma reação ao poder ilimitado. Walter Benjamin (1996) chamou este poder de “parasitário”. Adorno concorda e complementa que este tom parasitário é um poder que se nutre da vida de suas vítimas.

Quem parece supérfluo não são os poderosos, mas os heróis impotentes; nenhum deles presta um serviço socialmente útil [...] Esses heróis rastejam por entre propriedades há muito tempo amortizadas, que lhes concedem existência apenas como esmola, na medida em que sobreviveram além da conta. (ADORNO, s.d., p. 252).

De condições semelhantes, sinalizadas em tons grotescos, emerge, ao final do romance, o processo de aprisionamento motivado pelo trio Robinson-Delamarche-Brunelda. Romance que, por sua vez, segundo Adorno (2003) é um conceito que deve ser usado em Kafka com parcimônia.

No romance tradicional, o narrador acata o componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. Distância que deve manter-se fixa. Com o cinema, ela passa a variar com a posição das câmeras. Ora deixa o leitor do lado de fora, ora o leva para o centro do palco, aos bastidores e até à casa de máquinas. Este movimento, que em alguma medida propicia também o encurtamento estético da narrativa, é detectado no romance contemporâneo de Kafka.

Ao se apropriar desse recurso de redução da distância (ADORNO, s.d), dentre outros também de inspiração cinematográfica, Kafka se torna a opção de Federico Fellini para a adaptação ao seu cinema. No movimento cinematográfico do cineasta italiano encontram-se recursos da mesma ordem dos expostos por Adorno em relação ao romance contemporâneo: varia a posição da câmera, deixa o espectador do lado de fora, volta com ele para o centro da cena, o leva para os bastidores até encurtar completamente a distância estética, mostrando-o a “casa de máquinas”: como o mar de plástico de *Amarcord*, o holofote que produz a possível luz do sol pedida pelo produtor de *Intervista*, filme que, num formato de documentário de ficção, Fellini aponta para os bastidores de uma possível e fictícia³ filmagem de *Amerika*.

Cena Final: *Clown é Sombra*

Cortando para o romance, Robinson é, na narrativa, quem traz Karl de volta à teia, ao aprisionamento do labirinto. Parceiro de Delamarche, ele faz a ponte com Karl e é tão maltratado por Delamarche quanto ele.

Esta relação Robinson-Delamarche, por sinal, integra, para Adorno, um dos mais persistentes motivos em Kafka, que diz respeito ao procedimento que conecta por igualdade ou intrigante semelhança um enorme número de objetos.

Todas as espécies de seres híbridos possíveis aparecem sempre aos pares, muitas vezes com a marca do infantil e do bobo, oscilando entre a bondade e a crueldade, como os selvagens nos livros infantis. (ADORNO, s.d., p.249)

Conexões que, por um recorte *felliniano*, são também *clownescas*. Fellini, em roteiro de seu documentário ficcional *I clown* (1970), declara que

³ A filmagem do romance *Amerika* de Kafka ficou apenas no papel.

Clown é sombra. É uma caricatura do homem – animal – criança, como enganado e enganador. É um espelho em que o homem se reflete de maneira grotesca, deformada, e vê a sua imagem torpe. É a sombra, O *clown* sempre existirá. Pois está fora de cogitação indagar se a sombra morreu, se a sombra morre. Para que ela morra, o sol tem de estar a pique sobre a cabeça. A sombra desaparece e o homem, inteiramente iluminado, perde seus lados caricaturescos, grotescos, disformes.

Um mundo sem sombras, um mundo sem *clown*, é regido por ritmos temporais e referências espaciais homogeneizantes. Sob essa luminosidade intensa, se “produz uma equivalência aparente entre o que está imediatamente disponível, acessível ou utilizável e o que realmente existe”. (CRARY,2014, p.29). Como a sombra, o espectral é uma intrusão a essa lógica da luminosidade. No cinema, “uma das abordagens mais premonitórias do lugar do espectral em um mundo iluminado, sem dia ou noite, é o filme *Solaris*, de Andrei Tarkóvski, de 1972”. (CRARY,2014, p.29)

Diante de tal criatura tão realizada, o *clown*, entendido no aspecto disforme, perderia a razão de existir. O *clown*, é evidente, não teria sumido, apenas seria assimilado. O irracional, o infantil e o instintivo já não seriam vistos com o olhar deformador que os torna informes.

Robinson e Delamarche são sombras e são esses seres híbridos aos pares apontados por Adorno. Sombras e espelhos grotescos de Karl. Robinson é sombra de Delamarche, Delamarche é sombra de Brunelda. Sempre no tom grotesco que remete à relação dos palhaços, Branco e Augusto⁴, enganador e enganado respectiva e mutuamente.

⁴ Segundo Tristan Remy, o termo Augusto tem sua origem na língua alemã e foi utilizado pela primeira vez em 1869, em Berlim, quando o cavaleiro Tom Belling teve uma atuação desastrosa no picadeiro. O público então gritou “August, August!” que em dialeto berlinense quer dizer desastrado ou pessoas que se encontram em situações ridículas, estúpidas, desajeitadas, rudes ou indelicadas. Já o Branco é o déspota fantasiado de burguês tirano. O *palhaço branco* “é a elegância, a graça, a

É, aliás, ao tom de enganador-enganado que a narrativa se estrutura quando a referência são as relações entre Brunelda, Delamarche, Robinson e Karl. Brunelda é o *clown* branco quando se relaciona com Delamarche, que é o *clown* branco na relação com Robinson, que é o *clown* branco na relação com Karl, que é Augusto durante toda a narrativa, mas que, mesmo assim, não perde o senso crítico e a vontade de fuga, ainda que tenha perdido individuação. Robinson, ao contar sua relação com o parceiro Delamarche, deixa claro o tom burlesco e grotesco da triangulação Brunelda-Delamarche-Robinson. Ao se mudarem para a casa da cantora Brunelda, ela demite todos os serviçais:

Só sei que logo após a demissão dos serviçais Delamarche disse para Brunelda: “E agora não vai ter mais criados?”. Ela respondeu: “Mas eis aí o Robinson!”. Diante disso, dando um tapinha no meu ombro, Delamarche me disse: “Então está bem, será nosso criado”. E Brunelda me deu uma palmadinha na bochecha – se tiver ocasião, Rossmann, deixe que ela também lhe dê uma palmada na bochecha, vai se admirar de como é gostoso! (p. 201)

Narrativa envolta em tom grotesco, em ressonância com aquele destacado pela leitura de Mikhail Bakhtin em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Na sua análise da obra de François Rabelais, o *realismo grotesco* se caracteriza por “rebaixar” os ideais da “alta cultura” (de origem clássica, elitista) ao plano terreno e corporal.

harmonia, a inteligência, a lucidez, que se propõem de forma moralista, como as situações ideais e únicas, como as divindades indiscutíveis”. O *palhaço agosto*, por sua vez, vê, no *branco*, lantejoulas cintilantes e se encanta com tais perfeições e brilhos, não fossem elas ostentadas com tanto rigor e vaidade. E como, assim, esse brilho se torna um fardo pesado e inalcançável, o palhaço *augusto*, que é a criança, entra em cena, revolta-se ante tanta “perfeição” e “rola no chão e na alma”. Nas palavras de Fellini: “essa é a luta entre o orgulhoso culto da razão – onde o estético é proposto de forma despótica – [...] e a liberdade do instinto [...] São, em suma, duas atitudes psicológicas do homem, o impulso para cima e o impulso para baixo, divididos, separados”. In “Fellini por Fellini”, L&PM Editores Ltda., Porto Alegre, 1974, págs. 1-7. Tradução de Paulo Hecker Filho.

Valorizaçãodo “baixo corporal”, os pontos nos quais o corpo se abre ou se liga ao mundo a sua volta. Kafka, ao descrever a personagem Brunelda, dá conta dessa característica.

Brunelda é a representação do grotesco na narrativa. Uma obesa mórbida que senta “esparramada de pernas abertas sobre a cadeira de encosto [...] pelo menos se viam as meias brancas de uma malha grosseira, chegarem quase até o joelho” (KAFKA, 1996, p.236).

Vale lembrarmos que *Amerika* é um romance em fragmentos, e que somente nos fragmentos encontrados soltos por Max Brod é possível detectar tanto a saída pelo teatro quanto esse breve tom de elogio e possível reconstrução que estão em certa medida no grotesco.⁵

Neste encontro propiciado de *Amerika* com Federico Fellini, a narrativa contínua é o recorte. Aquela narrativa que termina antes do caderno editado em anexo com fragmentos e que traz um final em que Karl é degradado pelo trio ROBINSON – BRUNELDA – DELAMARCHE, ao servi-los café da manhã:

– Dessa primeira vez eu não sabia como as coisas devem ser feitas; da próxima, vou fazer melhor.

Mas enquanto dizia isso lembrou-se a quem estava falando; tinha-se deixado envolver demais no caso. Brunelda acenou satisfeita para Delamarche e deu a Karl um punhado de biscoitos como recompensa. (p.236-237)

Desumanização, desaparecimento, em tom grotesco. Outra análise complementar será necessária para apontarmos as características dos fragmentos, dentre eles, o Teatro de Oklahoma, aquele que Max Brod considerou o capítulo final do romance, que intitulou de “Teatro Natural de Oklahoma” e que inicia com os dizeres cheios de exclamações, ironia e crítica, do seguinte cartaz do “teatro do capitalismo”:

⁵ O Teatro de Oklahoma é um capítulo inserido como um dos fragmentos no caderno anexo ao livro.

Hoje no hypódromo de Clayton, das seis da manhã à meia noite, contratam-se pessoas para o Theatro em Oklahoma! O grande Theatro de Oklahoma vos chama! E chama só hoje, só uma vez! Quem perder a oportunidade agora, a perderá para sempre! Quem pensa no futuro nos pertence! Todos são bem-vindos! Quem quiser ser artista, apresente-se! Somos um teatro que pode aproveitar a todos, cada qual em seu lugar! Quem decidir juntar-se a nós receba aqui e agora as nossas felicitações! Mas, apressem-se, para serem atendidos até a meia-noite! Às doze tudo será fechado e não reabrirá mais! Maldito seja aquele que não acredita em nós! Avante, para Clayton!" [...] Havia tantos cartazes, ninguém mais acreditava em cartazes. (p.247)

Referências Bibliográficas:

ADORNO, Theodor W. *Anotações sobre Kafka*. In: **Prismas**. Crítica cultural e sociedade. Sd.

ADORNO, Theodor W. *A posição do narrador no romance contemporâneo*. In: **Notas de Literatura I**. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor W. *Reverendo o surrealismo*. In: **Notas de Literatura I**. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor W. **Dream Notes**. Cambridge, USA: Polity Press, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** : o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora UNB, 1996. 3ª edição.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte*. In: **Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CRARY, Jonathan. **24/7**. Capitalismo tardio e os fins do sono. Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FELLINI, Federico. **Fazer um filme**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FELLINI, Federico. **I clowns**. A cura di Renzo Renzi. Bologna: Cappelli, 1988.

FELLINI, Federico. **Block-notes diun regista**. Postfazione di Jacqueline Risset. Milano: Longanesi & C., 1988.

FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. L&PM Editores Ltda., Porto Alegre, 1974. Tradução de Paulo Hecker Filho.

KAFKA, Franz. **O desaparecido ou Amerika**. Tradução, notas e posfácio de Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2003.

KAFKA, Franz. **Sonhos**. Prefácio de LuisGusmán. Tradução de Ricardo F. Henrique. São Paulo: Iluminuras, 2008.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MARTINS, Luiz Renato. **Conflito e interpretação em Fellini**: construção da perspectiva de público. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto Italiano di Cultura, 1994.