

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AUDIO VISUAIS
OLHO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

A CONSTRUÇÃO.

Da Novela de Franz Kafka para o Vídeo.

Este exemplar corresponde à
redação final da Dissertação de
Mestrado defendida por Acir
Dias da Silva e aprovado pela
Comissão Julgadora Julgadora
em 31/08/98.

.....
Milton José de Almeida.
(orientador)

**AUTOR:
ACIR DIAS DA SILVA**

**ORIENTADOR:
(MILTON JOSÉ DE ALMEIDA)**

Comissão Julgadora:

.....
.....
.....
.....

1999

**CATALOGAÇÃO NA FONTE ELABORADA PELA BIBLIOTECA
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP**

Si38c	Silva, Acir Dias da. A construção. Da novela de Franz Kafka para o vídeo / Acir Dias da Silva. -- Campinas, SP : [s.n.], 1999. Orientador : Milton José de Almeida. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. 1. Kafka, Franz, 1883-1924. 2. Vídeo - Arte. 3. Imagem. 4. Cinema. I. Almeida, Milton José de. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.
-------	---

A Milton de Almeida e
aos amigos do OLHO pelo afeto intelectual e artístico.

RESUMO.

O presente trabalho procura interpretar a novela *A Construção* de Franz Kafka em vídeo. Essa tradução centrou-se na leitura das cartas, diários e obras do autor, transformadas em imagens em movimento.

A Linguagem de Kafka é repleta de ambigüidades; nesse emaranhado universo de significações repousa uma série de alusões que consideramos fazer parte de seu mundo. Assim, os temas recorrentes em sua obra, tais como: os personagens transfigurados em animais; o sacrifício, a violência e a culpa surgem no interior desse estudo.

A busca de referências cinematográficas, como o filme *O Processo* do diretor norte americano Orson Welles, também colabora em tal transposição, não só no sentido técnico, como também e principalmente no sentido artístico e criativo.

O vídeo “...*A Construção*” constitui-se em uma experiência de aproximar de modo tenso a linguagem literária da imagem em vídeo: o fluxo do monólogo interior de Kafka é transportado para a câmera, que passa a narrar dispersamente a novela.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO.....	06
CENA I: MEMÓRIAS.....	08
CENAII:OROTEIRO... <i>A CONSTRUÇÃO</i>	19
ENTRECENAS I: NOS SUBTERRÂNEOS.....	33
ENTRECENAS II: KAOS DE IMAGENS E PALAVRAS.....	79
BIBLIOGRAFIA.....	121
FILMOGRAFIA.....	127
APÊNDICE	
<i>NO INTERIOR DA CONSTRUÇÃO DECOMPOSTA</i>	128

APRESENTAÇÃO.

Aproximar conceitos e imagens. Apontar suas combinações e contrastes que se negam dentro de uma forma passando tudo isso para a linguagem de vídeo, é o objetivo principal desse trabalho. A leitura será direcionada às imagens impressas no texto *A Construção* e às atitudes do personagem-narrador. Aproximaremos essas imagens à linguagem de vídeo, à medida em que a história é narrada por palavras e frases do autor. Dessa forma, a novela deverá se moldar a essa linguagem, e, para isso, obviamente, estaremos interpretando não somente a história com suas diversas possibilidades dramáticas, mas também seus movimentos dentro de situações, imagens, palavras e sons.

Assim converteremos a linguagem escrita para a linguagem em movimento. Com isso, serão acumuladas tensões relativas à situação psicológica do personagem, pois o forte movimento interno, emocional e existencial, passado e presente, fora e dentro da construção marcam seu espírito. Tal fato levou-nos a decompor a história em sete pólos dramáticos. Cada pólo é decomposto em Local e Tempo, Ação Física e Ação Interior. Mas, ao mesmo tempo, esses se juntam por similitudes em um monólogo interior. É necessário enfatizar que, o que apresentar-se-á não é um trabalho biográfico sobre *Franz Kafka*, mas um estudo interpretativo da novela *A Construção*. Olhamos para essa obra a partir daquilo que realmente acreditamos estar em sua origem: as cartas e os diários. Nesse sentido, não procuramos a cronologia dos fatos da vida do autor. Percebemos em sua obra lembranças e considerações meditativas, memórias, nomes e coisas que rompem com a ordem de interpretações literais daquilo que é a obra de arte.

Ressaltamos que não pretendemos apresentar qualquer tipo de descoberta, apenas pretendemos analisar o texto por inteiro e dele isolar alguns trechos para novamente decompô-los, para que seja possível a conversão do personagem da novela para a linguagem de vídeo. Isto é, transformá-lo em movimento de imagens e significações, sobretudo a partir dos pólos tensos que se formam sobre a linguagem de vídeo e da novela. Essas transformações intensificam-se a partir do momento em que entramos em contato com a escrita de *Franz Kafka*, principalmente com as cartas e os diários, fato que nos leva a imaginar e a perceber as imagens de seu mundo, de seu universo e de suas formas de

representações. Por outro lado estaremos em permanente diálogo com o filme *O Processo*, do diretor *Orson Welles* para observar suas formas de tratamento dadas à obra.

A constituição desse trabalho é a de roteiro comentado, criado a partir da leitura e interpretação da novela *A Construção*. As seqüências filmadas ordenam o estudo.

A *Cena I* corresponde às memórias. Neste momento olho para o passado recente e conto, em pequenas narrativas, histórias desse olhar que olha e ao mesmo tempo é marcado por olhares e imagens.

A *Cena II* apresenta o roteiro em seqüências pré-planificadas em enquadramentos e sons em *off*. Tento conceber o roteiro como mediação da estrutura da obra literária e a obra a ser realizada – o vídeo. Os trechos narrados em *off* fazem parte da memória do autor, e são fragmentos das cartas e diários, isso acontece para aumentar a tensão entre o mundo de *Kafka* e as imagens mostradas no vídeo.

Em *Entrecenas I* parto da execução do personagem *Josef K* do romance *O Processo* e rapidamente falo sobre sua forma narrativa: os animais, o sacrifício, a violência e a culpa. Esses temas estão presentes na pulsão interna do personagem de *A Construção*. Não são idéias meramente lingüísticas ou literárias, mas sim imagens e expressões do mundo do personagem que se materializam.

Na parte seguinte, *Entrecenas II*, reflito sobre a imagem cinematográfica. Imagem e imaginação. Literatura e imagem. Apresento também um breve contato com o filme *O Processo* do diretor *Orson Welles*. No verso das páginas dos textos *Entrecenas I* e *II* mostro a descrição dos quadros de duas seqüências do filme: O cartório e o sacrifício de *Josef K*.

O vídeo finalizado é o último momento desse trabalho. São imagens e sons que tentam encadear e concatenar idéias que estiveram presentes no *corpus* do texto dissertativo.

CENA I: MEMÓRIAS.

A totalidade daquilo que já foi vivido jamais é esquecido. Apenas, cristalizamos tudo dentro de uma grande caverna escura. Frequentemente, de tempos em tempos, removemos esses cristais que estão soterrados em nosso passado vivo. Lembrar é remover cristais, brutos e lapidados.

... vocês jamais olharão para fora.

Vocês não esquecerão a caverna subterrânea. Como alguém já comentou anteriormente, simbolicamente essa imagem relaciona-se com a esfera da morte, pois trata-se de um espaço escuro. E também é local de nascimento, como o útero materno. Daí emerge o motivo dessa encenação, tanto para vocês quanto para mim. Estamos venerando lugares de pousadas e nascimento dos Deuses, enfim os espíritos, os demônios e os mortos. Mas sobretudo seus corpos serão emprestados às almas mortas e esse local é somente uma passagem, e esse reino foi paralisado pela força do tempo e da história.

O palco será uma caverna com entrada ampla¹, aberta à luz em toda a sua extensão. Vocês serão os homens que lá se encontram, desde a infância, amarrados pelas pernas e pelo pescoço. No primeiro momento vocês estarão paralisados e olharão somente para frente, pois suas amarras não lhes permitirão voltar a cabeça para os outros lados. Num plano superior, atrás de vocês, virá um foco de Luz âmbar bastardo escuro, bem saturado, pouco real, representa o fogo que vem de certa distância. E entre o fogo e vocês elevar-se-á um corredor de luzes ao longo do qual se imagina que tenha sido construído um pequeno muro semelhante a paredes de tijolos que os titeriteiros interpõem entre vocês e o público a fim de, por cima deles, fazer um movimento de marionete. Mas esse muro é inexistente. Aqui haverá apenas três paredes escuras. Inicialmente o público deverá imaginar o restante do local.

Voltando àquilo que já havíamos conversado a semana passada. Escrever a primeira palavra foi demasiadamente triste. Tive que negar a expressão mais sincera do meu corpo para que ela pudesse existir enquanto símbolo na infinidade de pontos brancos do caderno pautado. Juntei as letras espalhadas pelo caderno afora e combinei os seus sons. E naquele dia deixei sobre o papel branco pedaços dos meus nervos roxos estraçalhados em forma de letras. Mas logo o nome foi incorporado no sobrenome. Tive medo de estar fazendo algo proibido, também tive medo do meu pai e de todos cuja função é assegurar o pleno respeito à lei. À noite sonhei que estava me confessando com o padre. Até aí, tudo bem! Depois, mais tarde chegaram os exames orais, novamente estava sendo julgado, não por mim, mas pela professora em seu incurável pensamento conformista. Sempre gostei muito dessa professora, mas via em seu rosto angelical uma expressão assassina. Ela havia

¹ cf. Platão. *A República*. Livro VII, São Paulo, 1989, p. 47.

secado por dentro, assim como secam as folhas e galhos de pinheiros. Ainda acredito não ter me libertado dessas coisas.

A palavra não é nada mais do que um grande local antigo e escuro. No princípio quando começamos a escrever alguma coisa densa, logo imaginamos que este local estaria distante do nosso alcance por ser velho e escuro. Mas no contato com o mundo e nós mesmos, aprendemos a lidar com parte daquilo que é dissimulado e duvidoso. Um confronto entre o corpo pessoal e o corpo da sociedade. Esquecemos o medo e nos abrimos à procura de universos escuros e nos confrontamos, mas, nesta vastidão agradável se esconde aquilo que parece ser infinito. A perdição. Então demoradamente, às vezes tarde, percebemos que somos mais antigos do que esses locais sombrios. Há momentos em que escrevemos sem nos aprofundarmos no interior desses locais. Pensamos que lá se esconde somente a escuridão das noites, então, olhamos para todos os lados e direções para tentarmos encontrar o sentido. Nesses momentos, confundimos os nomes, as palavras e aqueles objetos que sempre estiveram em nossa volta, ou mesmo, confundimos as pessoas e autores que costumeiramente vemos e lemos. É o momento zero. Aí algo engraçado acontece, evadimos num enorme vácuo. Em ondas negras, nos transportamos para um mundo incompleto. Enlaçados por esta atmosfera ainda indeterminada e profunda que é a palavra, nos asseguramos daquilo que os sentidos captam e o intelecto julga. Então os sentidos começam a fervilhar em qualquer lugar e dão sentido a minuciosos gestos onde se escondem novas palavras e imagens duvidosas. E no momento em que não estamos olhando para a escuridão e nem através da vidraça colorida, avistamos, apenas avistamos novas dúvidas. Isso, precisamente, não está tão longe e já não é mais tão antigo, é apenas o nosso corpo tentando se equilibrar numa corda bamba. Por outro lado isso eleva, assim como os nossos atos de entrega às pessoas e mundo das pessoas. É semelhante ao pratos de uma balança que sobem e descem o tempo todo. Às vezes perdemos a direção e ponto de origem desse local escuro. Procuramos um pouco mais o seu destino. A escuridão é cheia de palavras e dela se abrem outras palavras de forma ininterrupta, tal como olhos que se abrem o tempo todo para absorver imagens do mundo. Na escuridão pode estar o ouro, o barro, o latão, o plástico, os cristais. Porém, a grande descoberta não está no material que encontramos nessas escavações e nem no local onde se escondem esses materiais, mas está no que vamos fazer com essas jóias escuras que encontramos casualmente.

Voltando à encenação. Sobretudo vocês deverão imaginar e se imaginar. As luzes projetadas nas paredes serão diversas, é o azul em tonalidade gris, pálido, diurno e

nilo. Sabemos que essas sombras são dos homens que passam ao longo desse pequeno muro carregando uma enorme variedade de objetos cuja altura ultrapassa o muro: estátuas e figuras de animais feitas de pedras, madeiras e outros materiais diversos. Entre esses carregadores há, naturalmente, os que conversam entre si e os que caminham silenciosamente e vagorosamente. Essas sombras desequilibrarão suas paralisias.

Acredito ser possível atingir essa imagem a partir de outro movimento corporal. Quando a luz estiver entrando nos teus olhos terá que funcionar como um estouro da matéria prima do corpo saindo pelas extremidades dos membros; mãos, pés, pernas e pescoço, ao mesmo tempo em que eles estarão amarrados simbolicamente. A música será expulsa dos poros em tensão quente e repetida. Também será silencioso, lento e nervoso. Retorcido em sua essência e sereno na ambigüidade expressiva do rosto. Vocês olharão somente aquilo que estarão vendo. É o fundo da caverna escura sendo interrompido por frestas de luzes azuis.

Vocês serão como os cegos olhando com um olhar povoado de imagens ausentes, mas ainda tentarão andar até o fundo da caverna. Isso será duro, puro silêncio, pois nessa caverna mora o silêncio. Vocês serão o silêncio e também a caverna escura, mas suas vozes translúcidas e roucas dilatarão num tempo efêmero. Fugaz como aquelas vozes que zumbem de repente perto dos nossos ouvidos.

Outro dia você me perguntou sobre a primeira vez que fui para a cidade de Céu Azul com o meu irmão e meu pai. Fomos visitar um tio. Aquele dia realmente senti que a minha mãe definitivamente não seria minha jamais. E também foi nessa época, nos primeiros anos da infância que já me sentia mais velho do que meu avô que morava em Pernambuco. Então, naquele dia, a vida se tornara uma grande estrada, tão infinita que às vezes perdia sua direção, ou apenas seguia em suas curvas e montanhas que se multiplicavam a cada segundo em que eu decidia alguma coisa sobre o que eu iria fazer daquele amor ausente. Foi o primeiro grande vazio em sua dimensão física. Naquele dia, naquela estrada, esperei a chegada do ônibus, não sabia qual era o seu ponto final, apenas tinha vagas informações que ele passava todos os dias e todas as horas, então estava novamente numa encruzilhada; decidindo se ia ou não entrar nele para poder desfrutar das surpresas de seu destino e pontos de chegadas.

Na estrada pensava em minha mãe que havia ficado sozinha em casa. Entrei no ônibus e continuei pensando. Ainda que fossem as franjas grossas nas costas das montanhas e pedreiras. Ainda que fosse a cor morena da noite, tudo deveria ter o cheiro dos seus cabelos. Sozinho, persigo as margens cobertas por capim amarelado, no mormaço

vejo as cores que não são mais de mel. Talvez, suas cores sejam impares apenas na lembrança e no cheiro. Lá na curva reluz ouro verde e na planura infinita reverbera o sopro furioso de Deus. Na próxima hora chegarei à serra, tão inclinada como aquelas grandes planícies azuis do céu. Já no posto de gasolina, a prata olfativa dá o seu testemunho de vida exalando garatujas quase invisíveis. Elas coloreem uma tela dispersa e espessa como a textura do grande mundo. Além, um pouco além, lá na frente há uma lâmpada: é a lua ou uma estrela? Anéis do não semáforo. É a dança dos faróis, coreografada em seus riscos e pontos luminosos entre os carros amassados na beira da estrada. Noite. Na madrugada opaca, o ar seco também é luminoso, mas sei que as crianças de pele rosa dormem estirando suas pernas para fora dos berços, e, já, acordam dentro dos sonhos correndo no interior das cores azuis da dispersão única do grande cosmo, também sei que entram sem pedir licença na estrela mais próxima e na esmeralda negra da nuvem que ficou logo depois da tempestade. Para trás está ficando a noite. O lençol bordado a ouro que envolve a cama daqueles que descansam eternamente continua estendido para quem quiser dar adeus e se despedir. Os prédios amarelos e brancos, vão passando e vendo a multidão que passa abaixo do vazio de suas janelas. E aquelas nuvens esbranquiçadas que trespasam a lua prata, pois aqui, o amarelo ouro das espigas de trigo é quase inexistente. E no abandono não há. Amarelo ouro que é somente lembranças de algum lugar. Teu olho preto, clara imagem, estranho nariz, pra ser mais lógico nariz cor de maçã e veruga cor de amora madura. E aqui o ônibus da memória cheio de palavras, cores e sabores segue partindo. Nele misturo planos de ver o movimento que vem dos lados para o centro e do centro para os lados. Rodoviária. E na brancura do infinito acima das construções, o azul celestial não parece ser turquesa. Acabei de chegar em Cascavel e logo seguirei para Céu Azul. Realmente são essas as primeiras imagens. Hoje me lembro daquela ocasião não como algo extremamente trágico, mas foi quando fiquei três dias longe dela.

No praticável negro fora da caverna você dirá:

“Eles são como nós. Acreditas que tais homens tenham visto de si mesmo e de seus companheiros outras coisas que não as sombras projetadas pelo fogo sobre a parede da caverna que se encontra diante deles.(...)Mas, nessas condições, se pudessem conversar uns com os outros, não supões que julgariam estar se referindo a objetos reais ao mencionar o que vêem diante de si?(...)Supões também que houvesse na prisão um eco vindo da frente. Na tua opinião, cada vez que falasse um dos que passam atrás deles, não acreditariam os prisioneiros que quem falava eram as sombras projetadas diante deles?”²

² Id., *ibid.*, p. 47.

Vocês olharão com franqueza para bem longe, mas .diante de vocês estarão as paredes. Ouçam a música e olhem para lá além da espessura dessas paredes. Digo o que apresentar-se-ão a vocês: deverá ser visível somente para o espectador. O que eles irão ver? Vocês já pensaram e disseram. Eles assistirão à decadência da esperança. Também enxergarão a terra perdida, partida e descamada. Um passado que não é indiferente agora. Os tiranos são sempre iguais, só mudam a cor da pele que cobrem seus esqueletos. A caverna é um local abafado e escuro como o teatro em que os homens agonizam representando seu gestos atrozes. No final dessa cena a luz será palha escuro forte fundida ao azul nilo.

Você continuará fora da caverna em seu praticável negro. Agora você estará num plano totalmente escuro. Veremos o fundo do palco. Ouviremos você falando ao público:

“Esses homens, absolutamente, não pensariam que a verdadeira realidade pudesse ser outra coisa senão as sombras dos objetos fabricados. (...) Imagina também o que sentiriam se fossem libertados de seus grilhões e curados de sua ignorância, na hipótese de que lhes acontecesse, muito naturalmente, o seguinte: se um deles libertado e subitamente forçado a se levantar, virar o pescoço, caminhar e enxergar a luz, sentiria dores intensas ao fazer todos esses movimentos e, com a vista ofuscada, seria incapaz de enxergar os objetos cujas as sombras ele via antes. Que responderia ele, na tua opinião se lhe fosse dito que o que via até agora, achando-se mais próximo da realidade, com os olhos voltados para objetos mais reais, possuía uma visão mais acurada? Quando, enfim, ao ser-lhe mostrado cada um dos objetos que passavam, fosse ele obrigado, diante de tantas perguntas, a definir o que eram , não supões que ele ficaria embaraçado e consideraria que o que contemplava era mais verdadeiro do que os objetos que lhe eram mostrados agora? E se ele fosse obrigado a fixar a própria luz, não acredita que lhe doeriam os olhos e que procuraria desviar o olhar, voltando-se para os objetos que poderiam conservar , considerando-os, então, realmente mais distintos do que lhe são mostrados?”³

Você falará, pois sua voz não é daqueles enforcados pela culpa do pecado original. Nesse texto você não dirá palavra; é iluminada que cobrirá a planura desértica desse lugar. Quando você disser o texto de Platão, olhará para cima; lá acima do negro teto. Viu? Lá mesmo. Lá também está o silêncio que me toca. Naquele silêncio pode-se ouvir músicas. Naquele espaço que você está vendo concentra o ritmo, diferentemente dos

³ *id. ib.p. 47-8.*

movimentos quebradiços dos corpos deles que estão na caverna. Mas não se esqueça que isso é apenas uma representação.

Vocês representarão esperando inquietamente o grito estrondoso do céu escuro. Então, o futuro é hoje e o presente foi ontem. No círculo saturado do tempo, agonizando, não consigo atravessar sem dor o silêncio das pessoas. Enfim, não é nada. Absolutamente nada é o silêncio. Nessa cena o corpo deve tremer como o estômago dos canibais quando comem carne vermelha sangrenta. E após essa ânsia descontrolada dos membros, vocês estarão tomado por lamentos descoordenado. Isso será uma cena diária.

Agora virem os rostos junto com o desdobrar das pernas sobre o calcário lunar que está longe, lá no final da caverna. Libertem-se da forma! Busquem a luz além das cortinas quando os olhos ainda podem pulsar e abolir a ordem dos sons e das palavras! O que vocês estão fazendo é um murmúrio sem palavras. Ele dirá:

“Mas, se o afastassem dali à força, obrigando-o a galgar a subida áspera e abrupta e não o deixassem antes que tivesse sido arrastado à presença do espírito do próprio sol, não crês que, uma vez diante da luz do dia, seus olhos ficariam ofuscados por ela, de modo a não poder discernir nenhum dos seres considerados agora verdadeiros?”

“Penso que ele precisaria habituar-se, a fim de estar em condição de ver as coisas do alto onde se encontrava. O que veria mais facilmente seriam, em primeiro lugar, as sombras; em seguida as imagens dos homens e de outros seres refletidos nas águas e, finalmente, os próprios seres. Após, ele contemplaria, mais facilmente, durante a noite, os objetos celestes e o próprio céu, ao elevar os olhos em direção à luz das estrelas e da lua - vendo-o mais claramente do que ao sol ou à sua luz durante o dia.. (...)Por fim acredito que poderia enxergar o próprio sol, não apenas sua imagem refletida na água ou em outro lugar -, em seu lugar, podendo vê-lo e contemplá-lo tal como é.(...)Após, passaria a tirar conclusões sobre o sol, compreendo que ele produz as estações e os anos; que governa o mundo das coisas visíveis e se constitui, de certo modo, na causa de tudo o que ele e seus companheiros viam dentro da caverna.”⁴

Então foi como já lhe disse no último ensaio. Numa dessas manhãs em que tudo dava ares de pedaços do sol derretido pingando sobre as coisas do mundo. Na varanda aberta, ele estava balançando na rede grossa tecida à mão. Ele foi interrompido pelo canto de beija flor, esse canto era tão agudo que lhe fez lembrar dos momentos em que seu filho distraidamente se colocava a ouvir e a observar os pássaros brancos e azuis

⁴ *id., ibid.* p. 48-9.

que sobrevoavam aquele mundo arcaico e leve. Era o sítio. Lá os gaviões pretos de pescoço branco tinham coroas no centro da cabeça. O bico preto envolvido por um anel de penas vermelhas. Tinha também aquelas aves de rapina de penas agitadas, costumavam rasgar o céu à procura do próprio destino. As aves de rapinas são solitárias e parecem forjar o desencontro. Roubam e logo em seguida fogem. Naquele tempo a gralha azul sentava no galho seco do pinheiro e já havia soltado sons estridentes como o som da voz daquele pai que gritou pela primeira vez com o filho. Ele estava recordando. Deitado na rede ele estava recordando o grito e aquele momento em que estava embriagado e entregue à inconseqüência dos seus atos. Isso ocorreu somente uma vez, mas foi suficiente para impulsionar minha fuga. A partir daí passei a observar nos animais a liberdade que não tinha. Eles – os animais também não são livres, eles sentem medo e também são solitários. As garças brancas que levemente sobrevoavam antes do pôr-do-sol dourado e as cotovias rajadas que apenas se ajeitaram dentro do ninho de ciscos secos, todos são angustiados.

Na verdade sempre soube da profundidade de sua mágoa, não estava naquela realidade, mas talvez naquilo que pode ser compreendido como acúmulo de desencontros e morte da vontade de viver. De certa forma tinha o sentimento da compaixão cristã que me invadira naquele momento. Acredito: a compaixão ainda está arraigada em minha pele, totalmente. Foi a primeira vez que isso me ocorreu, me prende até os dias de hoje.

No palco a encenação e a última cena. Conversaremos sobre a última cena de hoje. Seguindo. Depois de viver isso com emoção sádica, assim como os corpos daqueles que amam pela primeira vez. Então desloque até o procênio e sobre o foco de luz lilás. Continue o delírio compulsivo daqueles que comem carne vermelha. Sua máscara facial será semelhante ao dos personagens animalescos de Bosch. Não se esqueça nunca desses detalhes, principalmente dos movimentos rastejantes do corpo exalando odores fedidos sobre o calcário. Você jamais será como aqueles animais que sobem e descem escadarias pelas mãos com os pés suspensos. Lembre-se que estamos todos juntos no mesmo palco. Você dirá:

“- Mas, lembrando-se de sua habitação anterior, da ciência da caverna que ali se cultiva e de seus companheiros de cativeiro, não ficaria feliz por haver mudado e não lamentaria por seus companheiros? (...)E se entre os prisioneiros houvesse o costume de conferir honras, louvores e recompensas àqueles que fossem capazes de prever eventos futuros - um vez que distinguiam com mais precisão as sombras que passavam e observariam melhor quais dentre elas vinham

antes, depois ou ao mesmo tempo - , não crês que invejaria daqueles que as tivessem obtido? Crês que sentiria ciúmes dos companheiros que por esse meio , alcançaria a glória e o poder, e que não diria, endossando a opinião de Homero, que é melhor “lavar a terra para um camponês pobre” do que partilhar as opiniões de seus companheiros e viver semelhante vida? (...)Reflete sobre o seguinte: se esse homem retornasse à caverna e fosse colocado no mesmo lugar de onde saíra, não crês que seus olhos ficariam obscurecidos pelas trevas como os de quem foge bruscamente da luz do sol?”⁵

Não pergunte nada sobre a lógica de tudo isso. São lembranças. Num dia após uma noite fria, a tarde já era noite no amanhecer ensolarado. Aquele instante já estava sendo lentamente assassinado por outro instante que viria depois. Estava aprendendo a ver o tempo devorar as horas, minutos e segundos. Voltei a visitar o sítio onde nasci.

Há muito tempo estava procurando a origem daquele rio e com frequência especulava sobre a cor das águas que se derramavam lá do meio das montanhas. A água era branca quase cinza. Ainda esquálido e perdido em lembranças da infância, cheguei a deduzir que aquela água fosse igual a de um sonho que tive há muito tempo atrás. No sonho havia um grande rio entre duas montanhas cobertas por gigantescas árvores floridas; suas margens erguiam-se em escadarias semelhantes às arquibancadas de um teatro de arena, cujo degraus eram brancos tal como a água leitosa e trêmula que descia morro abaixo. Ainda, estava apenas parcialmente acorrentado no próprio corpo, talvez como o grande corpo de Deus está parcialmente confinado aos limites do grande mundo. Foi assim. Ao mesmo tempo fragmentado mas ligado à plenitude daquele estado essencial, então não pensei duas vezes ao mergulhar os pés nas águas do rio pedregoso. Pisava como se pisa em ovos de serpentes, contudo, as pedras negras afogadas se comportavam como se estivessem mortas. Antes de seguir rio acima, tive saudades dos momentos da infância, quando brincava com meus irmãos e primos em campos verdes e úmidos, porém esse instante de lembranças logo foi interrompido pela gota d'água que se espatifara na pedra gorda de ponta inclinada para fora do rio. Dei alguns passos, e só foi aí que notei os raios de sol rasgando a manhã nebulosa; pois o ar era tão parecido com o elemento mais puro de todos os reinos, e que jamais havia sido alterado, talvez o mais forte e colorido dessa espécie, individualmente leve e invisível, mas internamente pesado, visível e duro em seu sólido. Percebi no ar a inclusão daquilo que é mais elevado e nobre no reino terrestre, particularmente porque se movia acima das águas antes mesmo da criação do mundo. O mundo pareceu ter-se originado de uma grande explosão aquática. A água continuou fria,

⁵ *Id., ibid. p. 50*

tão gélida como aquela escalada e pela última vez olhei os pássaros que atingiam o orgasmo na leveza do vôo. Acredito que eles voaram nas asas do vento. Naquela manhã não fiz mais nada, apenas segui na direção contrária às águas que desciam. Ao tropeçar noutra pedra semelhante a um cristal pontiagudo, caí na parte mais funda do rio e a água em ondas batia nas margens. Na fonte, continuou a jorrar prata líquida e morna. Não conheci os brotos das águas que não eram brancas e nem cinzas, mas mergulhei naquilo que é mais profundo do que propriamente o rio. A dor de ter visto a plasticidade de minha alma se moldar em pessoas e coisas. Enfim uma dor indizível.

Amanhã, quando já for totalmente noite, continuaremos esse ensaio nesse mesmo palco.

CENA II.

O ROTEIRO....*A CONSTRUÇÃO.*

OS CRÉDITOS.

A entrada dos créditos em amarelo parte em crescente do centro da tela escura. *A Construção* se desenvolve em tempo lento, tal como um feto em desenvolvimento, e desaparece deixando a tela escura sobre o véu negro da morte. Dessa tela crescem novamente outras palavras que amargarão o completo esquecimento daqueles que assistirão em silêncio. A cena de abertura ainda é inexistente. Ouve-se apenas a multidão balbuciando como se estivesse falando no meio de uma emaranhada teia de ruídos que soam nos ouvidos das pessoas civilizadas que caminham sem saber para onde ir. A tela escura é povoada por suspiros, conversas, buzinas de carros etc, e deixa de existir, nela, surge lentamente o quadro de abertura. A câmera subjetiva está em primeiro plano à esquerda da multidão que passa na rua. Ela se movimenta mudando de posição. No meio da multidão, a objetiva indica a frente, mas logo muda de lado. Já à direita em primeiro plano, volta-se ao centro dos personagens sem rostos. Segue, indo novamente à esquerda da rua. Vemos aquilo que o personagem está vendo. Ele não é apresentado. Não há cortes em toda cena.

Ouvimos em *off* algumas palavras juntamente com os ruídos urbanos. Ouvimos também o silêncio para reforçar a tensão da ação interior do personagem.

“O segredo do mundo é muito fácil ...mas...”⁶ “Há certos segredos que não se deixam contar. Homens morrem toda noite em suas camas, torcendo as mãos de fantasmagóricos confessores e fitando-os lamentavelmente nos olbos - morrem com desespero no coração e convulsões na garganta, por causa do horror do mistério que não aceitam ser revelados. Infelizmente a consciência humana, às vezes, carrega tão pesado fardo de pavor que só no túbulo consegue desembaraçar-se dele.”⁷

A ENTRADA

⁶ De uma frase ouvida em rua da cidade Campinas S.P.

⁷ cf. Edgar Allan Poe, *O homem da multidão*, Florianópolis, s/d, p. 09.

O personagem começa a existir. Em plano geral e eixo frontal o personagem caminha à luz do dia numa rua de alguma cidade. O movimento contorcido é apenas o da alma. Ele fuma e carrega o paletó nas mãos. O seu olhar revela mal-estar. Caminha e olha para os lados. A câmara o enquadra em plano médio.

Em plano geral e eixo frontal ele caminha. Na rua há pouco movimento de pedestres e carros. O personagem vem em tensão crescente. Caminha como se estivesse fugindo de alguém, mas isso ainda faz parte da sua construção interior. Caminha e pára na frente da câmara, olha. O enquadramento está no plano médio aproximado.

Em plano geral e eixo frontal ele caminha em tensão crescente. A tensão é interna, visualizamos muito pouco, mas percebemos esse estado de buscas em sua forma de andar e de olhar as coisas na rua. Ele segue naturalmente e pára diante da câmara, olha como se estivesse vendo o outro lado. O enquadramento já está em primeiro plano.

O personagem é visto em plano geral e eixo frontal. Noutra rua caminha sem destino. A busca é compulsiva. Tudo se repete, como se estivesse caminhando num círculo. Segue à luz do dia. Pára na frente da câmara, olha. O enquadramento está em primeiro plano.

Ele é visto em plano geral e eixo frontal. A rua já é diferente, estreita. Seus movimentos são visivelmente um pouco mais tensos e rápidos. Segue e pára na frente da câmara e olha. Olha também para os lados. Vemos janelas e portas. Depois de olhar para cima e ver o vazio, agora está olhando para baixo. Sai.

A câmara percorre livremente o chão, muros e prédios e novamente o chão. Ouvimos em Off:

"Na semana que passou sofri algo parecido com um colapso nervoso; a única outra vez que tive algo parecido foi naquela noite há dois anos atrás; desde então nunca mais experimentei coisa semelhante. Tudo parecia ter terminado, mesmo hoje não há muitas melhoras a serem notadas. Pode-se ter duas interpretações a respeito do colapso nervoso, ambas muito provavelmente corretas.

Primeira: colapso nervoso, impossível dormir, impossível permanecer acordado, impossível suportar a vida, ou, mais exatamente, o curso da vida. Os relógios não estão em uníssono: o nosso eu íntimo corre loucamente num passo diabólico ou demoníaco ou de qualquer caso desumano; o nosso eu externo menqueja com sua velocidade habitual. Os dois mundos se separam e colidem de maneira medonha. Há sem dúvida diversas razões para o tempo do processo interior; a mais óbvia de todas é a introspecção, que não permite que as idéias afundem

tranqüilamente no repouso mas devem se perseguir umas às outras até à consciência⁸. (...)essa busca, originando-se em meio aos homens, leva-nos para longe deles. A solidão que, na maioria das vezes, me foi imposta, em parte busca voluntariamente por mim - mas o que era isso senão uma compulsão? - , ora perde toda a sua ambigüidade e se aproxima de seu desenlace. Para onde leva? A probabilidade mais forte é que possa conduzir à loucura; nada mais a dizer, a busca me atravessa e me dilacera. Ou eu posso - posso? - conseguir manter-me em pé de algum modo e ser carregado pela busca feroz. Aonde, pois, serei levado? "A busca" é na verdade, apenas metáfora. Também posso dizer: "assalto à última fronteira terrena", um assalto, além disso, compreendido a partir de baixo, da humanidade, e, já que isso também é uma metáfora, posso substituí-la pela metáfora de um assalto compreendido a partir de cima, visando a mim de cima."⁹

A PRAÇA.

Um lugar claro com muitas curvas. Acima, ao fundo, passam carros e ônibus. Em plano geral, a câmera é fixa. Ele desce. Vemos o personagem descer, tanto de frente como por trás. Só ele.

Ele está descendo. A câmera está noutro ponto, na lateral esquerda. Agora está colocada de frente. Ele sai e percebemos apenas suas pernas.

O silêncio do local quase abandonado. Escuro como um final de tarde. A tela ainda está totalmente escura.

Ele teria desaparecido. E depois, a seguir, irá aparecer. Sai do foco da lente e se dirige ao banco do local semi-abandonado. Ele está sentado olhando em volta.

Vemos o interior da estação. Tanto à direita quanto à esquerda. Vemos também o aviso: "cuidado perigo!". Ele é visto por trás e continua olhando para longe. Sai e a câmera o acompanha. em *trevelling* lateral direito. Uma sucessão de portas. No primeiro plano, o rosto.

Em plano geral e eixo frontal ele desce escadarias. É visto de cima. Depois cruza escadarias. Percebemos o local esvaziado. Em passos descompassados e luz sombria ele segue na profundidade de seu destino. Observamos as paredes do local dos corredores que se cruzam. Ele procura compreender o seu destino para inverter sua ordem. Olha em primeiro plano. Acompanhamos o movimento pela nuca. É o fim de seu mundo.

⁸ Franz KAFKA, *Diário Íntimo de Franz Kafka: único e exclusivo*, São Paulo, Nova Época Editorial, S/D, pp.169-170.

⁹ Franz KAFKA, *Diário Íntimo de Franz Kafka, local, ano, p. 170*

Ouvimos em *off*:

*"Eu me orgulho de ter sido o primeiro a pôr para fora o trágico do subsolo, que consiste em sofrimento e auto-fustigação, na consciência do que é melhor e na impossibilidade de alcançá-lo e, sobretudo, na convicção viva destes infelizes de que todos são assim e, por conseguinte, nem vale a pena regenerar-se"*¹⁰

"Um momento de pensamento: Resigne-se, aprenda, aprenda, você que tem quarenta anos de idade a descansar contente no momento, sim, você pode fazer isso. Sim, no momento, o momento terrível. Não é terrível, apenas o seu medo do futuro que o torna terrível. E também olhar para trás em retrospecto. O que fez você do dom do sexo? Foi um fracasso, no fim é tudo que dirão. Mas poderia facilmente ter sido bem sucedido. Uma coisa sem importância, na verdade tão pequena que não se percebe, mas decidiu o seu sucesso. Por que você está surpreso? Foi assim nas maiores batalhas da história do mundo. Insignificâncias decidem insignificâncias.
„1

"Se é possível forçar a desgraça sobre nós, então é possível forçar qualquer coisa sobre nós. Tanto quando o meu desenvolvimento parece me contradizer e tanto quanto ele contradiz a minha natureza para pensar isso, não posso conceder que os primeiros começos de minha infelicidade foram intimamente necessários; podem ter sido necessários, mas não uma necessidade íntima - elas avançaram sobre mim como moscas e poderiam ter sido facilmente espalhadas. A minha infelicidade em outro aspecto poderia ter sido maior graças à minha fraqueza; afinal, tive alguma experiência com isso.

Triste e com razão. A minha tristeza depende dessa razão. Como foi fácil pela primeira vez, como é difícil agora! Como o tirano me olha desesperado: "É para lá que você está me levando?" E no entanto, não há paz, apesar de tudo; as esperanças da manhã são enterradas à tarde. É impossível chegar amigavelmente a um acordo com esse tipo de vida; certamente nunca houve alguém que tivesse feito isso. Quando outras pessoas se aproximam dessa fronteira - até ter me aproximado delas é uma pena - voltavam; eu não posso. Até mesmo me parece que eu não vinha por mim mesmo, mas empurrado como uma criança depois de

¹⁰ cf Fiodor Dosdoievski, *Memórias do Subsolo*. P. 13, 199.

¹¹ Cf. Kafka, *op. cit.* P. 170

*acorrentado nesse lugar; a consciência da minha desgraça já estava completa; não era preciso um olho profético, mas apenas penetrante, para ver isso."*¹²

*" A princípio foi apenas um capricho, mas pouco a pouco comecei a sentir como um homem das cavernas que rola um bloco na entrada da caverna, mas que quando o bloco torna a caverna escura e interrompe a entrada de ar, se sente alarmado e com notável energia tenta empurrar a rocha. Mas então ela se torna dez vezes mais pesada e o homem luta com ela com toda a força antes de voltar a luz e o ar (...)Mas é bom quando a consciência recebe ferimentos graves, porque isso a torna mais sensível aos remorsos."*¹³

O LABIRINTO.

Em plano geral e eixo frontal ele desce para dentro do corredor. Também o vemos descer por outros ângulos, agora já em plano médio. Tanto por trás como nas laterais, percebemo-lo em primeiro plano. Ele segue e depois pára e escuta os ruídos estridentes. Continua tentando descobrir a origem da construção. Continua se aprofundando no corredor interminável e a câmera o acompanha por trás em plano geral. Erra o caminho e volta. Apalpa as paredes do corredor e segue; essa atitude está em primeiro plano. Depois vemos a profundidade do corredor. Nele há luzes.

Ouvimos em *off* sons guturais e passos duplos, tanto do personagem como do inimigo zumbidor.

*"É certo que um grande obstáculo para o meu progresso é a minha condição física. Nada pode ser realizado com este corpo. Preciso me acostumar às suas falhas perpétuas. Como resultado destas últimas noites passadas com sonhos selvagens e sem espaços de sono tranquilo, senti-me tão incoerente esta manhã, nada sentia além de minha testa. Meu corpo é grande demais para a sua fraqueza, não tem carne nenhuma que engendre um pouco de calor abençoado, que me preserve o fogo interno, nenhuma gordura de que o espírito pudesse ocasionalmente se nutrir além das suas necessidades diárias, sem prejuízo para o todo. Como poderá este coração fraco que ultimamente causa tantos transtornos, bombar o sangue através de toda a extensão destas pernas. Já seria muito trabalho até os joelhos e daí para baixo só pode pingar com uma força senil até às partes mais baixas das pernas. Tudo me parece separado em toda a extensão do meu corpo. O que poderá então ele realizar quando talvez não tivesse força suficiente para o que quero realizar, mesmo que fosse mais curto e mais compacto."*¹⁴

¹² *id.*, *ibid.* p. 176

¹³ Kafka, *Cartas aos Amigos*, *op.cit.*, p. 09

¹⁴ Kafka, *Diário Íntimo...**op. cit.*, p. 20-1

"Diante de dois buracos no chão um homem está esperando que alguma coisa apareça pelo buraco à sua direita. Mas enquanto este buraco permanece coberto por uma tampa quase invisível, uma coisa após a outra sai do buraco da esquerda. Procura provocar -lbe a atenção e acaba conseguindo seu intento sem dificuldade devido ao seu enorme tamanho, enchendo cada vez mais o buraco. E por mais que o homem se esforce para impedi-lo, por fim acaba cobrindo também o buraco da direita. Mas o homem não quer abandonar o lugar, na esperança de que depois das aparências falsas alguma coisa verdadeira acabará por surgir.

*Que quadro fraco!"*¹⁵

DIANTE DA PORTA.

Em plano geral notamos o personagem por trás. Ele olha para fora. Em plano médio, se contorce querendo sair, mas não tem coragem. Já em primeiro plano acompanhamos sua agonia. Vemos a porta e suas frestas de luzes. Ele olha e lágrimas escorrem pelo seu rosto.

Ouvimos em *off*: sons guturais, silêncio, barulhos de portas se abrindo e correntes sendo arrastadas.

“Estou no batente da porta, prestes a entrar em meu quarto. Esse é um ato complicado. Em primeiro lugar, tenbo que lutar contra a atmosfera, que me pressiona com força à razão de um quilo para cada centímetro quadrado do meu corpo. Além disso, devo tentar aterrissar numa tábua, que voa ao redor do sol a uma velocidade de trinta quilômetros por segundo; apenas uma atraso de uma pequena fração de segundos e a tábua já se encontrará há milhas de distância. E esse malabarismo deve ser efetuado enquanto estou pendurado num planeta de forma esférica, com a cabeça para fora e em direção ao quarto, ao mesmo tempo em que um vento vindo do espaço sopra por todos os poros da minha pele, sabe lá a que velocidade. A tábua também não é uma substância sólida. Pisar nela significa pisar num enxame de moscas. Não irei cair através dele? Não, pois quando eu me atrever a pisar nela, uma das moscas me acerta e me empurra para cima; caio novamente e sou atirado para cima por uma outra mosca, e assim por diante. Portanto, posso contar com que o resultado geral seja que eu permaneça de forma constante, aproximadamente à mesma altura. Mas se por acaso e apesar de tudo eu caísse através do chão ou levasse um empurrão tão violento que fizesse voar de encontro ao teto, esse acidente não

¹⁵ Kafka, *Diário Íntimo...op.cit*, p. 21

representaria uma violação das leis da natureza e sim uma coincidência de acasos, extraordinariamente improvável(...) Realmente é mais provável que um camelo passe pelo buraco de uma agulha, que um físico atravesse o batente da porta. Se se tratasse da porta de um celeiro ou da torre de uma igreja, talvez fosse mais sábio que ele se conformasse em ser uma pessoa comum, atravessando simplesmente a soleira, em vez de esperar até que solucionassem todas as dificuldades aliadas a uma entrada cientificamente impecável¹⁶

NA RUA E FORA DO CORPO.

Em plano geral e eixo frontal, ele corre pela rua vazia. Desaparece em profundidade no meio da floresta de signos. Depois ele é visto em plano médio lateral, correndo em outra rua. Estampa no rosto alegrias contemplativas. Agora em primeiro plano continua a correr pelas ruas da cidade. No rosto, alegria infantil. Novamente em plano geral ele é percebido por cima. Olha para os lados: são prédios e casas no movimento do seu olhar. Corre noutra rua em plano médio. Sai numa esquina em plano americano frontal.

Em plano geral de cima para baixo, ele escala a escultura de ferro. Está tenso e seu corpo transpira, como se o espírito estivesse saltando do corpo.

Em primeiro plano de cima para baixo o seu rosto suado e agitado. De baixo para cima em plano geral vemos sua escalada sobre os tubos lisos e enferrujados.

Em *trevelling* ele é visto tentando se equilibrar sobre escultura de ferro. Nesse momento já está no alto. A câmera pára quando em seu corpo. É o desequilíbrio da *Construção*, que, por sua vez também é corporal. A lentidão da imagem dilata o tempo e o espaço quase vazio.

Em plano geral a câmera está em baixo. Depois, uma panorâmica apenas do corpo. Em plano médio frontal ele se contorce. Em primeiro plano, seus pés e mãos. No rosto, a câmera abre lentamente o quadro.

Ouvimos em *off*: sons guturais e também carros acelerando seus motores e buzinas e o coração pulsa com rapidez. Nesse momento não haverá palavras. É o momento indizível do personagem. O vento sopra juntamente com alguns ruídos urbanos noturnos.

¹⁶ *Kafka apud Walter Benjamin in Correspondências. P. 302.*

"À noite fui até à janela e me sentei no peitoril abaixo. Então pela primeira vez não me movimentando inquieto pelo quarto, aconteceu-me, olhar calmamente para o interior do quarto e do forro. E finalmente, a menos que eu estivesse enganado, o quarto que eu tinha virado de pernas para o ar tão violentamente, começou a mexer. O tremor começou nas bordas do teto branco levemente engessado. Pequenos pedaços do gesso se quebram, caindo aqui e ali, como se a torto e a direito, sobre o assoalho. Estendi a mão e um pedaço do gesso caiu nela também; em minha excitação atirei - o à rua, por cima da cabeça, sem me preocupar em me virar. As brechas no teto ainda não formavam nenhum desenho, mas já era possível a gente imaginar algum. Mas eu pus esses jogos de lado quando um pedaço violeta azulado começou a misturar com o branco; espalhando-se bem do centro do forro, que permanecia branco, até mesmo radiantemente branco, onde a lâmpada elétrica suja estava presa. Onda após onda da cor - ou era uma luz? - se espalhava em direção às bordas agora escurecidas. Já não se prestava mais atenção ao gesso que estava caindo como se sob a pressão de uma ferramenta habilmente trabalhada. Cores amarelas e amarelo - douradas, agora penetravam a violeta do lado. Mas o forro não adquiria realmente essas diferentes tonalidades; as cores simplesmente tornavam um tanto transparente; coisas que se esforçavam por quebrar, pareciam penduradas lá em cima, já se podia ver os contornos de um movimento, um braço se estendeu, uma espada de prata balançava de um lado para o outro. O objetivo era eu, sem dúvida; uma visão destinada à minha libertação estava sendo preparada.

Saltei para a mesa para deixar tudo pronto, arranquei a lâmpada elétrica com o seu cabo de latão e atirei-a ao chão, depois saltei e empurrei a mesa do meio da sala para a parede. O que estava se esforçando por aparecer podia cair sem obstáculos sobre o tapete e me anunciar o que tivesse para ser anunciado. Eu mal tinha acabado quando o teto realmente se abriu. A luz opaca, ainda muito alta, eu tinha feito um mal julgamento, um anjo com roupa violeta - azulada, cinturada com cordas de ouro descia lentamente com enormes asas brancas de seda brilhante, a espada em sua mão erguida estava em posição horizontal. "Um anjo então!" pensei; "estive o dia inteiro voando em minha direção e em minha descrença nada percebi. Agora ele vai falar comigo". Abaixei os olhos. Quando os ergui novamente o anjo ainda lá estava, é verdade, pendurado próximo ao forro (que se havia fechado novamente), mas não era um anjo vivo, apenas uma figura de madeira pintada, extraída da proa de algum navio, dessa espécie que fica pendurada nas tavernas dos marinheiros, e nada mais.

O cabo da espada era feito de tal maneira que servia para segurar velas e receber os pingos de cera. Eu tinha arrancado a lâmpada elétrica; não queria permanecer no escuro, havia

*ainda uma lâmpada sobrando, de modo que subi numa cadeira, enfiei a vela no cabo da espada, acendi-a e depois me sentei, tarde da noite, sob a cálida chama do anjo."*¹⁷

"Mas eu vivo em outra parte(...) a atração do mundo humano é tão imensa, num instante ela faz alguém esquecer tudo. No entanto, a atração do meu mundo é também forte; os que me amam, me amam porque eu estou abandonado."

"Às vezes penso que não estou mais no mundo, mas apenas flutuando em algum limbo. Se você imagina que eu extraio alguma ajuda, alguma solução, de uma sensação de culpa é por ela construir para mim a melhor forma de penitência. Mas não se pode dar muita atenção a isso, afim de evitar que a sensação de culpa vire nostalgia."

"Se tento descobrir meu objetivo final, percebo que não estou realmente me esforçando para me tornar uma boa pessoa e satisfazer algum tribunal supremo, ou melhor, muito pelo contrário, estou tentando examinar a comunidade toda de homens e animais para reconhecer suas preferências fundamentais, desejos, ideais éticos e então, desenvolver-me o mais depressa possível no sentido de ser agradável a todos e, sem forjar o amor universal eu seria no fim o único pecador que não seria queimado, com permissão para realizar diante dos olhos de todos os atos de baixexa que moram dentro de mim. Em suma, só o veredicto dos homens e dos animais me interessa e o que é mais, pretendo esquivar-me disso, sem subterfúgios"

O ETERNO RETORNO.

Em plano geral o personagem volta à entrada do corredor, pára e olha novamente para dentro. Em plano médio, por trás, a câmera acompanha sua volta. No corredor ele pára e ouve os pequenos ruídos. Ele segue, e a câmera o acompanha pela lateral direita. Vemos o final do corredor em plano geral. Em primeiro plano o rosto e os olhos procuram atentamente a origem dos ruídos. Segue e desaparece na profundidade do corredor.

Ouvimos em *off*: passos duplos, e...

*"Você tem a chance, desde que possível, de começar tudo de novo. Não jogue a chance fora. Se você insistir em cavoucar o fundo dentro de você mesmo, não poderá evitar a sujeira que sairá de lá. Mas não chafurde nela."*¹⁸

"A sociedade circular se move num círculo. Só os carregados com uma aflição comum compreendem-se reciprocamente. Graças a essa aflição eles formam um círculo e se apoiam mutuamente. Deslizam ao longo das fronteiras desse círculo, dão passagem ou se acotovelam uns

¹⁷ KAFKA, O DIÁRIO ÍNTIMO *op. cit.*, p. 91.

*aos outros na multidão. Cada um encoraja o outro na esperança que isso reaja sobre si mesmo, ou - e é feito apaixonadamente - no gozo imediato dessa reação. Cada qual tem apenas a experiência que sua aflição lhe concede; no entanto, ouve-se os camaradas trocando várias experiências. "Você é assim", um diz ao outro; ao invés de se deixar, graças a Deus que você é assim, pois se você não fosse assim, sofreria esta ou aquela desgraça, esta ou aquela vergonha, Como esse homem sabe disso? Afinal, ele pertence ao mesmo círculo da pessoa que está falando; sente a mesma necessidade de conforto. No mesmo círculo, contudo, a gente só sabe as mesmas coisas. Não a sobra de um pensamento que dá a quem conforta, uma vantagem sobre o conformado. Assim, a conversa deles consiste numa aproximação de suas imaginações. Às vezes se unem na fé e, com as cabeças juntas, olham para a distância inalcançável do céu. O reconhecimento de sua imaginação, contudo, só aparece quando abaixam a cabeça em comum e o martelo comum desce sobre ela."*¹⁹

A SOLIDÃO E O INIMIGO.

Em plano geral a câmera está noutro local. A panorâmica o mostra na parte externa da ruína. Ele inspeciona.

Em plano geral, parte interna da ruína, ele continua a inspecionar. Em plano médio, por trás, a câmera acompanha seus movimentos em direção aos corredores.

Uma sucessão de dois quadros em plano médio aproximado. Fusão.

Em plano geral. Ele está sentado à janela. Contorce-se. Em primeiro plano o rosto triste. Uma sucessão de oito quadros do rosto em diferentes perspectivas. Fusões.

Em plano geral, ele anda em lentidão pelos corredores. Senta-se à porta e olha a luz. Nesse instante o percebemos por trás. Ele pára no vazio.

Uma sucessão de cinco quadros. A câmera passeia pelas ruas da cidade. Em plano geral, há cinco ruas diferentes. O personagem é oculto. Ouvimos em *Off*:

*"E a solidão parece gélida quando é vista por fora, quando a gente se sente confrontando-se a si mesmo, como fazemos freqüentemente, dentro das paredes, por assim dizer, há seus confortos. Todavia, ela não se preenche com as necessidades de estudar; isso é horrível, especialmente quando se está perturbado com outras coisas. Eu sei disso. Nesses estados imaginamos - lembro bem disso - que estamos sempre tropeçando em suicídios intermináveis; estamos deprimidos, forçados a acordar a todo momento."*²⁰

¹⁸ Kafka, *O Diário Íntimo*, op. p. 156.

¹⁹ Cf. Kafka, *O Diário Íntimo*, op. cit., p. 89.

²⁰ Kafka, *Carta aos amigos*, op. cit., p. 22.

"Enfadado devido a uma certa sensação de contentamento que de vez em quando toma conta de mim, embora tímida e longínqua. Enfadado porque minhas soluções noturnas permanecem apenas como soluções. Enfadado porque minha vida até agora foi apenas uma contagem de tempo. Nunca demonstrei a mais leve firmeza de resolução na conduta de minha vida. Era como se eu, como qualquer outro, tivesse recebido um ponto marcado para prolongar o raio de um círculo e tinha depois, como qualquer outro, que descrever meu círculo perfeito ao redor desse ponto. Ao invés disso, começava sempre o meu raio para logo depois deixá-lo escapar(...) O centro do meu círculo imaginário está cheio de começo de raios, nem há mais espaço para novas tentativas; como não há espaço, eu quero dizer a velhice e os nervos fracos e não fazer outra tentativa nunca mais significa o fim. Se eu algumas vezes prolonguei o raio um pouco mais adiante do que habitualmente, no caso dos meus estudos (de direito), tudo ficou pior e não melhor somente por causa dessa pequena distância extra."

"É claro que a mocidade é sempre encantadora; sonha-se com o futuro e provoca-se sonho nas outras pessoas, ou melhor, a gente é o próprio sonho e como pode isso deixar de ser adorável. Essa é a espécie de encanto comum a todo jovem e não se tem o direito de apropriação exclusiva."

"...Ó meus amados anjos, ó anjos, a que altura vós flutuais, desconhecidos, além do alcance de minha mão terrestre..."

Tenha piedade de mim, sou pecador em todos os recessos e reentrâncias do meu ser. Mas os meus dons não eram completamente desprezíveis; eu tinha alguns pequenos talentos, desperdicei-os, desaconselhada criatura que eu era, e agora perto do fim, exatamente tudo poderia finalmente me sair bem. Não me jogue entre os perdidos. Sei que é o meu amor ridículo por mim mesmo que está falando, ridículo quer visto à distância eu de perto, mas, como estou vivo, também sinto amor pela vida e se a vida não é ridícula suas manifestações também não podem ser. Pobre dialética!

Se estou condenado, então não estou apenas condenado a morrer, mas também condenado a me debater até morrer."²¹

"...Sou infeliz. Sim posso ir ainda mais longe disso e com tantos florilégios como tenho o talento de fazer, todos sem nada a ver com a minha infelicidade. E não é uma mentira e nem me elimina a dor; é simplesmente um excesso piedoso de força num momento em que o sofrimento me forçou até o fundo do meu ser e me esgotou todas as forças. Mas então que espécie de excesso é esse?"²².

²¹ Kafka, *O Diário íntimo*, op. cit., p 145.

²² Kafka, *O Diário Íntimo*, op. cit., p. 157.

*"A infelicidade do solteiro, seja aparente ou verdadeiro, é tão fácil de adivinhar pelo mundo ao seu redor que amaldiçoará a sua decisão, pelo menos se permaneceu solteiro por sentir prazer no sigilo. Ele caminha com o paletó fechado, as mãos nos bolsos, o chapéu enfiado sobre os olhos, um falso sorriso que se tornou natural para ele tem a pretensão de lhe proteger a boca como os óculos protegem os olhos, as calças mais apertadas do que as adequadas para suas pernas finas. Mas todos conhecem sua condição, podem detalhar seus sofrimentos. Uma brisa fria sopra sobre ele vinda de dentro e ele olha introspectivamente com a parte ainda mais triste do seu rosto duplo. Move-se incessantemente, mas com uma regularidade premeditada, de um apartamento para outro. Quanto mais longe vai de onde mora, para quem ainda precisa - e esta é a pior caçoadá - trabalhar com um escravo consciente que não ousa expressar a sua consciência, tanto menor é o espaço considerado suficiente para ele. Quando é a morte que deve abater os outros, embora possam ter passado a vida toda num leito de doente - pois muito embora tenham decaído há muito por sua própria fraqueza, ainda assim se agarram aos seus parentes amados e com saúde, meio da vida, aparentemente por livre e espontânea vontade se resigna a um espaço menor e quando morre o caixão é exatamente do tamanho que lhe serve."*²³

*"Se eu examinar cuidadosamente qual o meu último objetivo, resulta que eu não estou realmente me esforçando para ser bom e cumprir as exigências de um julgamento supremo, mas muito pelo contrário: esforço-me para conhecer toda a comunidade humana e animal, por reconhecer suas predileções básicas, seus desejos, seus ideais morais, por reduzir isso a simples regras e tão rapidamente quanto possível pontuar meu comportamento consoante essas regras afim de que eu possa encontrar favor aos olhos de todo o mundo; e até mesmo (esta é a inconsciência) tanto a favor que no fim ou poderia abertamente perpetuar as iniquidades dentro de mim sem me alienar do amor universal em que estou preso o único pecador que não será queimado. Resumindo, então, o meu único interesse neste tribunal humano, que eu quero enganar e sem praticar nenhuma verdadeira decepção."*²⁴

"O que é que liga você intimamente a esses corpos impenetráveis, que falam, piscam os olhos e ao invés de ligá-lo a outras coisas, à caneta em sua mão, por exemplo? Porque você pertence à mesma espécie? Mas você não pertence à mesma espécie, é essa razão de ter feito a pergunta.

O contorno impenetrável dos corpos humanos é horrível.

²³ *Id., Ibid., p. 22.*

²⁴ *Id., Ibid., p.160.*

*A maravilha, o enigma de eu não ter ainda perecido, da força secreta que me guia. Isso força a gente a este absurdo: "Deixado aos meus próprios recursos, eu teria estado perdido há muito atras ." Meus próprios recursos."*²⁵

" Livre comando do mundo às expensas das leis. Imposição da lei. A felicidade de obedecer à lei.

*Mas a lei não pode ser simplesmente imposta sobre o mundo, e deixar que tudo prossiga como antes exceto se o novo legislador for livre para fazer o que lhe aprouver. E então isso não será lei, mas arbitrariedade, revolta contra a lei, auto - derrota."*²⁶

*"Quanto mais medito sobre isso, tanto mais improvável me parece que ele tem alguma vez me ouvido; é possível apesar de inigualável que dispunha de algumas informações sobre mim, mas de resto ele nunca me escutou. Enquanto eu tinha conhecimento dele, ele não tentou me ouvir, pois o meu comportamento então era silencioso: não há nada mais quieto do que o reencontro com a construção; depois, quando fiz escavações experimentais, ele deverá ter notado alguma coisa - o animal precisaria, pelo menos enquanto trabalhava, parar de vez em quando e prestar atenção. Mas tudo continuou inalterado."*²⁷

²⁵ *Id., Ibid., p.168.*

²⁶ *id., ibid, p. 168 .*

²⁷ Kafka, A Construção, São Paulo, 1995, p.106

ENTRECENAS I:
NOS SUBTERRÂNEOS.

No verso das páginas dos capítulos Entrecenas I e II serão descritos quadros do filme *O Processo* do diretor Orson Welles.²⁸ São duas seqüências: a dos cartórios e a do sacrifício de Josef K que totalizam 151 quadros.

A primeira é quando Josef K percebe o emaranhado universo burocrático em que está o seu processo e a impossibilidade em reverter o caso. É a morte da esperança. Já na segunda seqüência o personagem, culpado e impotente é sacrificado.

Esses quadros são apresentados não somente para mostrar nossa forma de leitura das imagens do filme, é, porque entendemos que o personagem de *A Construção* continua o drama de *Josef K.*, pois são criações de Franz Kafka.

As imagens descritas, os quadros apresentados, são alegorias em movimento que dinamizam à análise e representações do mundo de Kafka. Os quadros apresentados são descrições literais do movimento do personagem Josef K. e também da movimentação da câmera utilizada por Orson Welles em *O Processo*. São fragmentos que revelam técnicas e opções estéticas do autor cinematográfico.

²⁸ **THE TRIAL (O PROCESSO)** Paris Europa Productions (Paris) FI-C-IT(Roma) Hisa Films (MunIQUE). 1962.Direção: Orson Welles. Elenco: Antony Perkins (Josef K), Orson Welles(Hasteler), Jeanne Moreau (Fraulein Burstner), Romy Schneider (Leni), Elsa Martinelli (Hilda), Suzanne Flon(Fraulein Pitl) Madalaine Robinson (Frau Gurbach), Akim tamiroff(Block), Arnold Foa(inspetor), Fernand Ledoux(escrivão do tribunal), Mourice Teynac(diretor da repartição pública de K) Billy Kearns(primeiro guarda), Jess Hahn(segundo guarda), William Champpe(Titorelli), Raoul Delfosse, Karl Studer, Jean-Claude Remoleux(algozes), Wolfgang Reichman(oficial de justiça), Thomas Holtzmann(estudante), Maidra Shore(Irmie), Max Haufler(tio Max), Michael Lonsdale(sacerdote), Max Buchsbaum(juiz), Van Doude(arquivista nas cenas cortadas), Katina Pauxinou(cientista nas cenas cortadas) Roteiro: Orson Welles, tradução a partir do romance de Franz Kafka. Música: Jean Ledrut, sobre o de Albinoni. Cenografia: Edmond Richard. Cenografia: Yvonne Martin, Denise Baby, Fritz Müller. Tempo de Projeção: 120 minutos.Produção: Alexander e Michael Salkind.

Um conjunto de imagens nos chama atenção na obra analisada, e sem dúvida, inicialmente o título da mesma, *A Construção*. Atribuímos esse fato ao tradutor da obra, Modesto Carone, que preferiu utilizar essa palavra para a tradução de *Der Bau*. Acolhemos esse título como uma metáfora da oscilação interna do personagem-narrador que se faz ação pelo rigoroso movimento interno de seus diálogos e possibilidades de interpretação de imagens. Vemos nessas imagens, aliás, personificações dos limites extremos da condição humana. Na leitura do pequeno título, logo, já ouvimos as patas do animal narrador pousar sobre a terra dura dos corredores e também o ressoar de suas unhas nas paredes do labirinto de *A Construção*. Em seu interior, tudo parece estar inundado por sombras, como os cantos do santuário descrito no livro pré-apocalíptico de Ezequiel; e, diante dessa percepção, aludimos às linhas traçadas por esses pontos pulsantes que vão pincelando sobre a pele do personagem o choque com a luz e suas reações internas. Mas, ao mesmo tempo, essas reações são clarificadas em planos suaves e lentos do drama infernal daquele que parece ter provado o fel de todo o tipo de expiação.

Todo inferno é subterrâneo, como todo personagem que se movimenta por este lugar e vive agonizado por culpas, medos, solidão e por fim assiste à própria segregação corporal. O personagem de *A Construção* traça linhas imaginárias diversas. Os estados da alma dão a entender que seu trajeto é passar por muitos locais fantasticamente subterrâneos; semelhantes aos caminhos percorridos pelo personagem Josef K do romance *O Processo*.

Agora adentraremos *A Construção*. Daremos apenas alguns passos e logo estaremos lá dentro, para tanto estaremos acompanhados pelo personagem Josef K. É exatamente quando o personagem é considerado culpado. Entendemos que o personagem de *A Construção* continua o drama de Josef K., não apenas por serem criações do mesmo autor, mas pelo jogo de semelhanças entre os dois locais: o buraco e a pedreira, quando Josef K. é exterminado nesse último, e é daí que parece surgir o animal de *A Construção*.

O olhar registra semelhanças entre imagens. Agora imaginemos que o personagem de *A Construção* apenas sugere, pois sua ação e conflitos são internos. Seu corpo traz marcas do mundo exterior, e preenche seus músculos de parábolas e alegorias. A

brutalidade violenta contorna seus atos em *A Construção*, principalmente quando está diante do comportamento do inimigo oculto. Isso provoca o conflito e por outro gera defesas que são enclausuradas no próprio corpo. À primeira vista, essa apropriação nos leva a acreditar

OS CARTÓRIOS.

PRIMEIRO QUADRO.

Em plano geral a câmera baixa acompanha Josef K e o oficial de justiça ao som do adágio de Albinone. Numa espécie de sacada eles se dirigem ao cartório. Pelas janelas vemos luzes acesas. Curiosamente olhando para baixo Josef K. pergunta: “Quem é essa gente?” Um pouco à frente o oficial de justiça também olhando para baixo e colocando às mãos no parapeito, responde: “São os acusados”. No final do quadro os dois estão parados olhando os acusados que estão no andar de baixo. O tempo da imagem é de dez segundos.

SEGUNDO QUADRO.

Em plano americano e câmera baixa vemos os acusados, são senhores que já apresentam um certa idade, olhares distantes e melancólicos, trajam capas de frio e chapéus. Estão de frente, perfil e costas. O quadro é paralisado como uma fotografia, mas a posição dos corpos e disposição no espaço apresenta-se em movimento. O tempo da imagem é de dois segundos. A música está em evolução.

TERCEIRO QUADRO.

Em plano geral a câmera baixa mostra Josef K e o Oficial de Justiça. Estão na sacada. O dois olham para baixo. Josef K se desloca do lado esquerdo da tela e passa por trás do oficial de justiça. O tempo da imagem é de dois segundos.

que estamos diante de um ritual exorcista, ou dentro de imagens que indiquem atos de sacrifício. Se realmente o objeto dos rituais de sacrifício é controlar a violência para que a sociedade civilizada não seja ferida por atos macabros e aterrorizadores, Kafka parece conhecer muito bem essas denominações ao construir o personagem de *A Construção*; entretanto, nota-se que o inimigo oculto, tão presente em suas ficções anteriores e personagens que se afundam em situações sem saídas, continuam a viver no corpo do bicho-narrador. Os mesmos são quase sempre sacrificados por figuras ocultas, antropomorfizadas em instituições e empresas disseminadoras do terror e do controle. Nisso o romance *O Processo* e a novela *A Construção* se encontram. Vejamos:

O personagem é sempre um desejo íntimo do autor, criado para que esse possa comunicar suas alegrias, tristezas e angústias ao mundo. Em *A Construção*, o personagem é recorrente daquela forma já iniciada em *A Metamorfose*. Tanto na primeira como na segunda a vontade em dizer algo está mimetizada em figuras que são violentamente anuladas por gigantescas estruturas. Ou seja, o desejo adquire forma animalesca para colorir e configurar os objetos gestados no interior de sua alma.

O meio em que vive o escritor é o local de criação da obra, isto é, esse meio funciona talvez como um objeto de excitação da imaginação do leitor. Ou ainda o autor pode estar querendo comprimir e mimetizar o comportamento de outros animais de grupos diferentes que passam despercebidos da atenção das pessoas com quem vive, e nesse ambiente projeta seus medos, defesas ou propriamente desejos de agressão. Lembremos que no mundo animal, o outro quase sempre representa o perigo, pois este é uma vontade a ser degustada e um obstáculo a ser transposto. O perigo é verdadeiramente um objeto de prazer.

Nessa novela, o perigo é sonoro, pois o animal-zumbidor remexe o centro da terra ameaçando invadir a casa do animal de *A Construção* que, por sua vez, também é perigosa, entretanto, o perigo também é espacial e obstáculos precisam ser vencidos. Então, estamos diante de um triângulo: O animal-narrador, *A Construção* e o animal-zumbidor. Ou seja, atuam como motivadores da história que é contada, talvez por ocultar o motivo da rivalidade. Essa aparente tensão sugere considerações sobre o conflito do autor com seu pai, mas não é exatamente esse o fio condutor da história.

O átomo dessa história é justamente o período pós-sacrifício, tão visionado por Kafka nos finais de *A Metamorfose*, *O Veredito* e *O Processo*.

QUARTO QUADRO.

Em plano geral, câmera baixa e eixo voltado à esquerda vemos os acusados numa espécie de fila encostada na parede, estão em pé e também sentados, olham para o vazio. No canto direito da tela, um pouco à frente, um personagem está em pé. O quadro também é estático. O tempo da imagem é um segundo.

QUINTO QUADRO.

A câmera baixa e eixo voltado à esquerda mostra novamente o teto e os corpos dos acusados da cintura para cima. Josef K passa pelo corredor e atrai a atenção dos acusados. Olha para direita e depois para a esquerda, observando o rostos dos personagens que ali estão. O tempo é de quatro segundos e o som é dos sapatos de K e o adágio de Albinoni reduzido em sua densidade sonora.

SEXTO QUADRO.

Em primeiro plano e eixo voltado à esquerda a câmera mostra os acusados. Olham para baixo, mas todos juntos levantam seus olhares para a direita da tela. Observam a chegada de Josef K. O tempo da imagem é de um segundo.

A Construção é o cenário, ou melhor o calvário em que Josef K foi jogado para amargar o resto dos seus dias, como num rito sacrificial. Primeiramente este jogo é centrado em lugares semelhantes e sincrônicos. Relembrando, no final do romance *O Processo*, a vítima é conduzida a uma pequena pedreira abandonada, local que já era desde o início o objetivo dos sacrificadores que pareciam ter recebido tarefas de uma instituição ou empresa superior. Ali, eles tiraram uma faca de açougueiro comprida, fina e bem afiada dos dois lados, tal como uma espada da justiça, pronta para marcar a divisão entre a vida e a morte. E sobre o corpo de K, os sacrificadores sustem-na ao alto, examinando o cume na luz. Ainda lembrando, um dos últimos olhares do personagem JOSEF K é sobre o último andar da casa situada no limite da pedreira.

*"Mas na garganta de K, colocavam-se as mãos de um dos senhores, enquanto o outro cravava a faca profundamente no seu coração e a virava duas vezes. Com os olhos que se apagavam, K. ainda viu os senhores perto de seu rosto, apoiados um no outro, as faces coladas, observando o momento da decisão.—Como um cão —disse K. Era como se a vergonha devesse sobreviver a ela."*²⁹

Toda obra de arte é rica em ambigüidades e abre possibilidades de interpretações e associações. E tanto em *O Processo* quanto em *A Construção* a lógica da violência se compraz formalmente em rigores que se escondem vivamente em imagens e representações. Em *O Processo* o personagem dramatiza a morte e o desfecho trágico. A vítima morreu. O sangue derramado de Josef K. nada mais é do que uma bela sugestão de vida, libertação e revigoramento daqueles que conduziram esse ritual. Por outro lado também representa o fortalecimento da vítima. Isso denota o fortalecimento imaginativo do autor que se lança em novos aprofundamentos criativos, e conseqüentemente marcará a pele e o espírito de seus futuros personagens. Então, digamos que Josef K ainda estaria se revirando no interior da terra pedregosa, tentando se reerguer, talvez sobreviver no submerso imaginário do autor. Portanto, Josef K já totalmente maduro agora em *A Construção* "como um cão", apenas revê pedaços sedimentados do corpo e do espírito; aquilo que já está totalmente mutilado e irreconhecível. É por isso que lá dentro da construção o vento está em movimentos lentos, rarefeitos em remoinhos. O movimento que descende em direção ao chão nos leva a crer na queda. O personagem, então, sobre a ruína sombria

²⁹ *id.*, KAFKA, *O Processo*, São Paulo, 1997, p. 246.

e o corpo despedaçado, espalhado pelos corredores e labirintos, tenta recompor seus pedaços e para isso precisa rememorar o seu passado, assimilar o espaço e ao mesmo

SÉTIMO QUADRO.

Em plano médio e eixo frontal, Josef K olha para o rosto de um acusado que está situado a direita da tela. Aquele local parece lhe causar mal estar e sai à esquerda da tela. Nisso todos olham atentamente para K. O som é direto e o tempo é de dois segundos.

OITAVO QUADRO.

Em plano geral e eixo voltado à esquerda a câmera enquadra Josef K. no meio dos acusados. A direita da tela, senhores que já apresentam certa idade, à esquerda, numa espécie de vazamento, K. olha para a direita. O tempo é de três segundos e o som é dos passos de alguém andando e o adágio de Albinone.

NONO QUADRO.

Em plano geral e eixo à esquerda a câmera mostra a visão de K. É o corredor esvaziado. Há uma pessoa sentada no banco. Está esperando. O tempo da imagem é de um segundo.

tempo cuidá-lo para depois ressurgir noutra formato, pois abandonar hábitos antigos, superficialmente falando, traz resistências, até mesmo quando é cuidadosamente planejado. Por exemplo, mudar para uma casa nova - tão desejada é transpor-se na tristeza do abandono e da despedida. Abandonar hábitos é também abandonar espaços e costumes que na casa persistem, pois a vontade desenha no corpo ausências desse espaço. A morte é a dor da separação de coisas culturalmente construídas para satisfazerem as necessidades humanas. Objetos, bichos e plantas; abandoná-los é perdê-los para sempre, mas essas referências continuam arraigadas no interior da pele do corpo natural e animal. Entretanto, separar-se de antigas formas, significa desbloquear referências e identificações com o próprio corpo - conflito entre a natureza primordial e instintual. Para tanto, nesse contexto, a morte é apenas figurativa, pois o personagem está apenas escalando em passos violentos suas próprias aversões, tão semelhantes ao sacrifício, por isso conscientemente se deixa impulsionar em reconhecer a sua própria natureza.

O período passado pelo bicho-narrador dentro d'*A Construção*, é especificamente de constantes cortes e rupturas, desfalcando assim reações pela perda das proteções. Em seu tempo interno, não há estabilidade. Os seus membros corporais funcionam como extensões da construção, convenientemente, suas resistências também são corporais. Sua alma está submersa em remoinhos ciclônicos, traçando assim, riscos de uma tela espessa em que os profundos estados de sua instabilidade contornam os turbilhões vitais que vão se revelando no espaço e projetando a perspectiva do caos humano em que o mundo parece se desfazer de volumes e formas. É por isso que percebe as pequenas coisas, como os grãos de terra que rolam das paredes, ou, então, projeta sua vontade em pequenos animais que desfilam no interior de sua casa. É o mundo reduzido numa pequena partícula e desejo de se tornar pequeno. O personagem-narrador trabalha compulsivamente e admira, maravilhando-se com a criação de seu juízo lógico e racional. O trabalho é subterrâneo, exploratório, parece ser um modelo clarificado da revelação de segredos que estão escondidos, tal qual um grande tesouro que está embaixo de sua própria pele. Identificar o espaço habitado, entretanto, é tocar o próprio corpo e seus membros. Sua ação interior, visão interna, são espécies de mapeamento dos próprios ossos e as sensações captadas pelo corpo. Parece ter sido convocado para entrar no mundo escuro e sinistro do inconsciente.

"Ele me disse: "Filho do homem, ergue os teus olhos na direção do norte." Ergui os olhos na direção do norte e eis que para o norte do pórtico do altar estava o ídolo do ciúme, junto à entrada. Disse-me ainda: "Filho do homem, tu vês o que estão fazendo? As monstruosas

DÉCIMO QUADRO.

Em plano médio aproximado, eixo à direita, um pequeno grupo de senhores levantam os olhos. O tempo da imagem é de um segundo.

DÉCIMO PRIMEIRO QUADRO.

Em plano geral e eixo voltado à direita, vemos Josef K no meio do corredor aparentemente esvaziado. Está se dirigindo a pessoa que está sentada no banco. Aproxima-se e pergunta: “O que faz aqui?” Ele responde ao mesmo tempo que se levanta. Não vemos o seu rosto. “Estou esperando”. O tempo é de seis segundos.

DÉCIMO SEGUNDO QUADRO.

Em plano geral de baixo para cima, eixo voltado à esquerda, o inspetor de justiça olha para baixo. Vemos o teto e o personagem do joelho para cima. Permanece o diálogo de K com o acusado.

K – “O que?”

Acusado - “Faz tempo, estou esperando o resultado”. O tempo é de dois segundos.

abominações que se cometem aqui a fim de afastar-me do meu santuário? Mas verás ainda outras abominações monstruosas" Trouxe-me então à porta do átrio. Olhando vi um buraco na parede. Ele me disse: "Filho do homem, abre uma fenda na parede." Abri uma fenda e vi ali uma porta. Disse-me: "Entra e verás as abominações que praticam aqui." Entrei e fixei o olho: havia ali toda a sorte de imagens de répteis, de animais repugnantes e todos os ídolos imundos da casa de Israel gravados na parede ao redor..."³⁰

O personagem-narrador entra no próprio corpo. A porta de entrada é a visão. Os cômodos, corredores e labirintos são o mesmo que os membros do corpo. É, estamos apontando uma conexão da construção como espaço interno e corporal. No personagem de *A Construção*, entende-se que é o corpo nu, literalmente desnudado, diante de situações extremamente perigosas, pois isso o leva a enxergar até mesmo os próprios ossos para depois passear por eles.

Figurativamente, o personagem está quase sempre diante de preocupações temporais, por exemplo acumular provisões nos corredores e labirintos é o mesmo que se proteger contra o mundo desfeito. É a decadência das possibilidades de salvação que o faz abandonar qualquer tipo de regeneração. Por outro lado tal fato o conduz a violentos atos compulsivos, pois ao devorar a carnificina fétida espalhada pelos cômodos, mostram-nos algumas marcas doloridas de sua própria destruição. Entretanto, destruir-se é refazer-se sadicamente na impureza da comida .podre.

O autor está dentro da imagem. No corpo do personagem. O personagem é um pedaço de sua estrutura de pensamento interligado à sua existência e desejo quase totêmico, contraídos em sua forma interna, pois isso ocorre somente a partir de grande envolvimento com aquilo que se pretende incorporar. Algo vivo, tal como um deleite dentro da própria imagem, que rompe as barreiras e significações formais de interpretação e projeções literais do que é realmente a obra de arte. O personagem é aquela parte absoluta da realidade condensada em palavras, frases e histórias. O autor está dentro dela e agita-se em seu interior, mas esses conteúdos nem sempre são postos em movimento, talvez por estar fora de seu próprio alcance. O autor ao travestir-se de personagem, também traveste-se em discurso.

³⁰ BÍBLIA SAGRADA DE JERUZALÉM, SÃO PAULO, PAULUS, P, 161.

"Um autor somente pode reviver os pensamentos e não as palavras que expressam numa personagem que tenha pelo menos a sua educação, a sua idade, sua experiência histórica e cultural: por outras palavras, que pertença ao seu mundo. Mas revela-se então um fato

DÉCIMO TERCEIRO QUADRO.

Em plano médio, eixo voltado para direita, Josef K está de frente com o acusado que espera. Olhando para K ele diz: “Faz tempo, estou esperando o resultado”. O tempo é de dois segundos.

DÉCIMO QUARTO QUADRO.

Em plano médio, eixo à esquerda, a câmara mostra Josef K de frente. Vemos o acusado por trás, e sua nuca. Ao fundo, nota-se alguns senhores saindo do corredor. Vemos também a sombra de Josef K projetada na parede:

K - Parece estar tendo trabalho.

Acusado - Sim, mas é meu caso.

O tempo é de dois segundos.

DÉCIMO QUINTO QUADRO.

Em plano médio, eixo à direita, a câmara mostra o acusado e o perfil de Josef K. O acusado responde.

—Sim, mas é o meu caso.

O tempo é de um segundo.

*terrível: que essa personagem se encontra unida ao autor pela razão substancial de pertencer aos mesmos quadros ideológicos desse último.*³¹

O monólogo interior celebra o aprofundamento de seu olhar sobre o mundo, pessoas e coisas. A história é contada com intensidade pulsante a partir do personagem- autor - narrador. A figura do narrador e personagem entrecruza-se em simulações e peripécias. Esse olhar preciso que flagra detalhes do personagem em momentos de síntese, também nos traz recortes da história narrada, repleta de significações e de entendimento, informando-nos sobre a condição psicológica do personagem e sobre aquilo que é contado. Por outro lado, o discurso indireto livre é a fusão que ocorre graças a certos distanciamentos e proximidades que se dão no momento em que algo é contado. Ao mesmo tempo o autor se coloca na pele do personagem e no comportamento daquele que está vivendo a trama e os conflitos contados. É claro que ao seguir a trama contada pelo personagem, enxergamos e acompanhamos aquilo que a visão do autor captou. Nisso também são apresentados traços condensados de seu tempo e espaço. Tais condensações se materializam em imagens escritas em movimentos capazes de nos mostrarem indícios, lacunas e possibilidades de interpretação, em relação ao personagem que é construído e sua ação frente ao desenrolar dos acontecimentos.

O discurso indireto livre mostra o personagem se desenvolvendo em trechos descritos e narrados. Aos poucos, esses trechos, cenas do passado e do presente, e as aspirações futuras definem sua vida. A impressão que temos foi anteriormente captada pelo olhar do autor, que nos comunica e fornece elementos de sua vida, crenças e pessoas que fazem parte de sua realidade; de certa forma esse recurso traduz dificuldades em atribuir significados às coisas que movimentam o centro da história. Repousa na ambigüidade, recheando o personagem de palavras e emoções. E dessa tensão nasce um personagem denso e complexo, afogado na procura da própria origem da representação das imagens que lhe são mostradas. Se essa é uma forma de junção personagem-autor, também é uma forma de expressão que torna a obra viva, tira-nos da passividade enquanto leitores. A incerteza está no meio do discurso e nas falas dos personagens, como também nos comentários daquele que está contando a história. Certamente a intenção do autor é essa, puxar alguns detalhes de sua própria memória e colocar os personagens movimentando-se

³¹ PASOLINE, P.P. Lisboa, 1982, *Assírio e Alvim, Empirismo Herético*, p. 70.

em meio às ruínas do mundo, com isso, imprime sua visão sobre as coisas e a realidade presente.

DÉCIMO SEXTO QUADRO.

Em plano médio, eixo frontal, K. continua a falar com o acusado.

–Estou preso e não faço petições? Acha isso necessário?

O tempo é de dois segundos.

DÉCIMO SÉTIMO QUADRO.

Em primeiro plano, em eixo frontal, o rosto entristecido do acusado. Ele responde a K:

- Não sei exatamente, mas fiz minhas petições.

DÉCIMO OITAVO QUADRO.

Em plano médio, eixo frontal, vemos Josef K. Ao fundo, outras pessoas continuam ouvindo a conversa de K com o acusado.

-Não acredito que estou preso!

O tempo é de um segundo.

As imagens são condensadas e flagradas pelo olho do autor, nisso encontramos quadros em movimento de seu mundo, com o autor emitindo opiniões, pareceres e julgamentos sobre instituições, pessoas e suas relações. O personagem é imagem. Por outro lado, também é uma fonte composta de mentiras no qual o autor bebe constantemente.; aquilo que chamamos de realidade das pessoas, pois sua ação é reunir-se em corpos que se movimentam em espaços diversos. O autor vive quase sempre como um caçador que deseja devorar o corpo e o sangue daquele que é caçado, pois, ao fecundar-se na deglutição, deleita-se no prazer da posse e domínio da criatura.

Em *A Construção*, encontramos traços e crenças que nos dão a chance de entendimento da vida do autor. Aliás, notamos nos rastros do personagem indícios reveladores não só da história do autor, mas também fragmentos da história coletiva dos homens. Autor e obra se completam. A memória do autor se desdobra em traços do personagem isto é, o tratamento dado ao personagem, temas e histórias, não são fotografias de momentos vividos, mas sim formas evasivas que impulsionam a imaginação a considerar localidades e personagens e os horrores da história arruinada dos homens. O nosso olhar não vagueia pelos escombros da história, mas pela vontade enclausurada no corpo, o corpo da pessoa - personagem - enfim, o desejo em forma de animal.

Como já sabemos, os personagens de Franz Kafka quase sempre estão em alguma espécie de julgamento dentro de um grande tribunal, em que os poderes instituídos não hesitam em mostrar sua força e crueldade. Ninguém é absolvido, o mais simples de todos revela-se como culpado em potencial. A dilaceração do mundo dos homens e degradação encontra-se em *A Construção*. O universo está condenado à ruína perpétua. Podemos notar isso em um trecho de uma correspondência ao amigo editor Max Brod:

*"Quando escrevemos alguma coisa, não tossimos à lua, cujas origens então devem ser investigadas. Ao contrário, nós nos mudamos para a lua com tudo que possuímos. Nada mudou; lá, somos o que éramos aqui, é possível que haja milhares de diferenças no tempo da viagem, mas nenhuma no fato em si mesmo. A terra, que sacudiu a lua, desde então a mantém segura com mais firmeza, mas nós nos perdemos por causa de um lar na lua."*³²

O futuro e Deus estão mortos. Kafka entra no clamor degradado de Deus que olha para o absoluto vazio. Em seu *diário*, no final de março de 1918, novamente uma correspondência ao amigo Max Brod tenta radiografar seu pessimismo e visão negativa do

³² Kafka, *op. cit.*, 49.

mundo. Nesse trecho da carta, entre outras coisas, polemiza com o cristão Kierkegaard sobre o futuro e sobre o cristianismo.

DÉCIMO NONO QUADRO.

Em primeiro plano, em eixo frontal, o acusado responde olhando para Josef K.

–Claro que sim.

O tempo é de um segundo.

VIGÉSIMO QUADRO.

Em plano médio e eixo frontal, K conversa com o acusado.

- Por que não acredita?

O tempo é de um segundo.

VIGÉSIMO PRIMEIRO QUADRO.

Em primeiro plano e eixo frontal, o rosto triste do acusado. Ele olha para Josef K. O tempo é de um segundo.

"A passagem seguinte não é do Talmud: 'Tão logo um homem surja com algo de primitivo em si mesmo, que não diga: É preciso aceitar o mundo como ele é, mas que diga: como quer que o mundo seja, permanecerei com a minha natureza original, que não penso em mudar para me adequar ao que o mundo considera bom. No entanto em que essa palavra for pronunciada, uma metamorfose se realiza em toda existência. Como quando a palavra é dita num conto de fadas e o palácio que esteve encantado durante cem anos abre seus portões e tudo volta à vida: a existência tida se transforma em atenção pura. Os anjos têm trabalhado para realizar e olham curiosamente para ver o que vai acontecer, pois isso lhes interessa. Por outro lado, demônios escuros e sinistros há muitos na ociosidade, roendo os dedos, saltam e esticam os membros; pois, dizem eles, aqui há alguma coisa para nós pela qual há muito estamos esperando, etc.'"³³

Ou seja, seus escritos passam por universos dissolutos e bem distantes parecem sobrevoar a terra tensa, enxergando o caos, transitando profundamente em impérios, sagas e fábulas, talvez de maneira tão profunda e distante que não podemos alcançar, e, nisso, profetiza sobre o túmulo da esperança.

Em *A Construção*, Kafka faz o contrário daquilo que os gregos costumavam fazer nas festas de Dionísio. Recordemos uma pequena passagem desse ritual. Os gregos mesmo vestidos com a pele e a cabeça de animal não dramatizam suas condições existenciais. O drama parece ser o do animal sagrado a ser sacrificado. No contexto dos gregos antigos, esse ato faz lembrar o culto àquele estrangeiro de Traça que costumava cultivar a colheita através da embriaguês. Na Grécia antiga isso virou ritual: é a festa campestre no qual os iniciados caçavam um animal para oferecer à sua deidade. Isso ganha excitação espiritual pelo vinho, música e dança, pois os adeptos da orgia mística, os iniciados disfarçavam-se com pele e chifres de animais selvagens, no furor e no ataque ao animal sagrado, matavam e desconjuntavam-no, para, em seguida, devorar-lhes as partes em pleno estado de comunhão divina. Esses ritos recebem conotações quase bárbaras, pois, após a realização de cantos e danças, corridas selvagens, sacrifício de animais, e uso de seus restos para festas, esses ritos acabaram gerando medo e estranheza nos moradores das cidades, assim, ficaram durante muito tempo restrito ao campo.

³³ Kafka, *op., cit.*, p. 48.

Já em Kafka, os personagens parecem não suportar o estrondoso desejo destrutivo que emana do interior das instituições. Eles se rendem, entregando-se ao sacrifício. Também é o sacrifício do autor. *"A perspectiva dos personagens cujos contornos tento*

VIGÉSIMO SEGUNDO QUADRO.

Em plano médio, eixo voltado à esquerda, o inspetor de justiça olha para baixo. Ele pousa o braço no corrimão da sacada do cartório. O tempo é de um segundo.

VIGÉSIMO TERCEIRO QUADRO.

Em plano médio aproximado, eixo frontal, Josef K pergunta: “o que acha que sou?”

VIGÉSIMO QUARTO QUADRO.

Em primeiro plano, eixo frontal, o acusado ri levemente. O tempo é de um segundo.

VIGÉSIMO QUINTO QUADRO.

Em primeiro plano médio aproximado, eixo frontal, Josef K pergunta novamente.

Acha que sou um Juiz?

O Tempo é de um segundo.

*captar ali encontra-se na frente do papel, na outra extremidade do lápis, a que não está apontada; ela se encontra em mim*³⁴" Por outro lado, não têm verdadeiras proporções espaciais, não têm horizontes que lhes sejam próprios em sua natureza mais íntima. A perspectiva dos personagens são contornos do movimento nervoso do corpo e o que parece se apresentar em instantes efêmeros.

Os animais na obra de Kafka possuem alto grau de semelhança com o homem. É aquilo que está próximo da interioridade, neles está ocultada a nossa verdadeira ancestralidade, pois seria mais fácil identificar na pele e no corpo do animal nossa genealogia e parentescos.

" Eu tinha certamente dormido apenas pouco tempo, pois quando acordei (a luz da luz) ainda caía quase sem alteração pela janela na mesma parte do assoalho. Eu não sabia porque eu tinha acordado – meu sono tinha sido sem sonhos e profundo. Então perto de mim, à altura de minha orelha, vi um pequeno cachorro peludo, um desses cachorrinhos repulsivos de cabeça desproporcionalmente grande circundada por pêlos enrolados, cujos olhos e focinho ficam como que soltos na cabeça como ornamentos feitos de uma substância óssea sem vida. Que estava fazendo um cachorro da cidade como aquele na vila!

*Por que ele fazia a ronda da casa a noite? Por que ficar ao lado de minha orelha? Assobie para mandá-lo embora; talvez era o cachorrinho de estimação das crianças e tinha ficado distraidamente ao meu lado. Ficou assustado com meu assobio mas não fugiu, só se afastou e ficou a distância acorrido sobre suas perninhas tortas e eu pude ver seu corpinho (especialmente em contraste com sua cabeça enorme)"*³⁵

No imaginário de Kafka o animal é expressão de auto conhecimento, pois nas imagens dos animais não parece existir nada mais íntimo e profundo. Tão íntimo como os sonhos. Tão interior como o subterrâneo em *A Construção*. Vejamos:

"Zurau está linda como sempre, embora com ares de inverno. O lago dos gansos por fora de minha janela já está se congelando, as crianças esquiam e o meu chapéu, que o vento da tarde fez voar para o lago teve que ser resgatado do gelo esta manhã. Como não pode ser escondido de você, houve uma medonha invasão de ratos. Eu os espantei um pouco com o gato. Mas ontem uma ratazana de padaria, que talvez nunca tivesse estado num dormitório antes, irrompeu aqui com um incrível baque e eu precisei ir chamar o gato no quarto ao lado, onde eu o havia confinado, devido à minha incapacidade de lhe ensinar obrigações

³⁴ Janouchb, Gustav. *Conversas com Kafka*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, p. 40.

³⁵ Kafka, op., cit., 85.

sanitárias e meu receio de ele pular para cima da cama. Prontamente o bom animal saltou de uma caixa de conteúdo desconhecido, mas que contudo jamais fora destinado a servir de cama,

VIGÉSIMO SEXTO QUADRO.

Em primeiro plano, eixo frontal, o acusado ri tristemente. O tempo é de um segundo.

VIGÉSIMO SÉTIMO QUADRO.

Em plano médio, eixo frontal, Josef K olha silenciosamente para trás. Sai entre os outros acusados. O tempo é de quatro segundos.

VIGÉSIMO OITAVO QUADRO.

Em plano médio, eixo voltado à esquerda, de baixo para cima, o inspetor de justiça grita.

-Abram caminho, saiam todos da frente!

O tempo é dois segundos.

VIGÉSIMO NONO QUADRO.

Em plano médio, de baixo para cima, eixo voltado à esquerda, os acusados retiram os chapéus . O tempo é de um segundo.

*pertencente à minha senhoria; depois tudo ficou em silêncio. Outra novidade: Um dos gansos morreu por comer demais, o cavalo está com sarna e logo o porco vai ser abatido, sem mais esta nem aquela."*³⁶

Kafka tende a compreender a transformação animal. Os animais adquirem características humanas, quase se transformam a partir da força do desejo, pois neles contêm a vitalidade humana. Mediante seu contato quase onírico com os animais, transfere o animalesco que provavelmente foi comprimido em seu inconsciente e ao dilatar-se, associa-se à vida consciente. Provavelmente a imagem dos tipos-animais representa renovação, expressão de contato divino – força. Pois suas imagens, ultrapassam o aspecto meramente infantil e arcaico, estão dispostas em sua imaginação, resultante de constantes observações para remontar à animalidade humana. Tanto nas parábolas quanto nas anotações em seus diários e cartas, percebem-se vontades potencializadas em abolir os intervalos entre consciente e inconsciente, cuja fonte é retirada da própria vida e a finalidade é a integração do homem com o solo de origem, de onde nascem essas criaturas que se herdam em forma de instintos.

Então o animal é semelhante ao instinto e nele reside a maior parte da força daquilo que realmente existe no homem. No corpo deles os homens escondem suas pulsões secretas, entretanto, eles agem nos sonhos, entram na realidade expressiva. Ou seja, não passam de pontes que nos trazem sempre de volta ao mundo da existência primordial. Em seus corpos o escritor condensa vontades, concentrando seus desejos e diluindo-se, chegando a uma imagem excitante que facilita o entendimento da vida inconsciente – não passa de um jogo de aparências. Na realidade, essas transfigurações são instalações e esconderijos rigorosos que se parecem com uma construção. Parece se tratar de correntes cujos elos a humanidade ainda não rompeu. É igualmente a ausência de tentativas de fuga, pois não se pode romper os elos quando eles são ignorados. O homem está preso à estrutura animal e essa detenção é organizada como a vida cotidiana em seu mal-estar civilizado. Na obra de Kafka tudo parece estar atado e construído com materiais sólidos e estáveis, mas o fato é que o personagem animal, funciona como um elevador caindo em alta velocidade. É a figura do animal que o atrai para o abismo do inconsciente, ou sobe como um corvo em direção ao céu, ultrapassando as representações das fronteiras geográficas de Estados e nações. São observações:

³⁶ Kafka, *op., cit.*, p. 106.

.

"Em geral esses animais pouco me importunavam, apenas às vezes me acordavam à noite ao

TRIGÉSIMO QUADRO.

Em plano médio, eixo voltado à direita, os acusados continuam tirando os chapéus. O tempo é de um segundo.

TRIGÉSIMO PRIMEIRO QUADRO.

Em plano médio, eixo frontal, câmera alta, Josef K, caminha entre os acusados. Olhando para cima, pára e pergunta.

- Como saio daqui? Já me cansei.

O tempo é de dois segundos.

TRIGÉSIMO SEGUNDO QUADRO.

Em plano médio, eixo voltado para a direita, vemos Josef K falando com o inspetor de justiça.

Inspetor: Já vai? Ainda não viu nada.

correr pela choupana sobre o chão duro. Se eu me sentasse e acendesse uma pequena vela de cera, eu via as patas de um rato esticadas, cavando febrilmente algum buraco por baixo das tábuas. Esse era em vão, pois cavar um buraco suficientemente grande para ele lhe tomaria dias sem fim de trabalho, além de ele fugir com os primeiros clarões do dia; afóra isso ele trabalhava como um operário que sabia o que estava fazendo. E fazia um bom trabalho; as partículas que ele atirava para cima ao cavocar, eram imperceptíveis mas por outro lado, suas patas nunca eram usadas sem algum resultado, à noite eu freqüentemente observava isso longamente, até que a calma e a regularidade desse trabalho me davam sono. Então eu não tinha mais a energia para apagar a vela e por um instante ela iluminava o espaço para o rato trabalhar.³⁷

A identificação com ancestrais humanos e animais, revela uma integração do inconsciente, renovação e vida. Nos rituais, que permanecem adormecidos, na profusão do sono, do êxtase e da morte, talvez surja a morte enquanto ritual ou como fonte de iniciação mística. Pois esses rituais ocorrem sempre em locais consagrados pela história e imaginário coletivos. Também a partir dessa identificação estabelecem-se classificações entre suas representações. A simples classificação movimenta o mundo imaginário com a presença comum desses seres, mas o grande motor de suas presenças é a relação que se estabelece com eles, pois a força humana circula no reino animal, vegetal e mineral. Kafka ao entrar nesses reinos mostra-nos sua versão de mundo.

"Controle os ratos com um gato, mas como vou controlar o gato? Você imagina não ter nada contra os ratos? Naturalmente, você também nada tem contra os canibais, mas se eles começarem a gatinhar à noite atrás de todas as cômodas e ranger os dentes para você, certamente passará a não tolerá-los mais. Todavia, agora estou tentando me endurecer dando passeios e observando os ratos do mato. Eles não são maus, mas o quarto não é o mato, e ir dormir não é o mesmo que dar um passeio."

Kafka, em suas parábolas, nunca deixou de lado a convicção da integração dos reinos terrestres. Nas parábolas, o animal-personagem é uma forma de expressão contrária a nós que, a princípio, não somos animais irracionais, pois entrar na pele deles é o mesmo que comungar de seus espaços para perceber os horrores e atrocidades que estão ao seu redor.

³⁷ Kafka, *op., cit.*, p. 85.

" Os olhos do animal têm o poder de uma grande linguagem. Por si próprios, sem o auxílio de sons e gestos, mais eloqüentes quando estão absortos inteiramente em seu olhar, eles desvendam o mistério no seu encobrimento natural, isto é, na ansiedade do devir. Somente o

TRIGÉSIMO QUINTO QUADRO.

Em plano médio, frontal, câmera alta, Josef K. se defende.

- Nem quero, só quero ir embora.

O tempo é de um segundo.

TRIGÉSIMO QUARTO QUADRO.

Em plano médio de baixo para cima, eixo à esquerda o inspetor de justiça na sacada levanta a mão. Fala.

- Fica à direita da passarela...

TRIGÉSIMO QUINTO QUADRO.

Em plano médio, eixo frontal, câmera alta, Josef K. olha para trás. Procura a saída. A voz do inspetor de justiça permanece.

- ... e depois vá até.

O tempo é de três segundos.

animal conhece este estado do mistério, somente ele pode revelá-lo para nós – mistério este que somente deixa abrir-se e não revelar-se. A linguagem na qual isso acontece é o que ela exprime: a ansiedade, a emoção da criatura colocada entre o reino da segurança vegetal e o reino da aventura espiritual. Essa linguagem é o balbúcio da natureza, sob o primeiro envolvimento do espírito, antes que ela se abandone a ela para sua aventura cósmica que chamamos homem."³⁸

Os animais quase sempre parecem conduzir à lembrança do passado recalcado do mundo dos vencidos. A vida parece ser regressiva, pois a vida das plantas e animais permanecem em estágios de diferenciação, desde épocas mais arcaicas, e sobrevivem de maneira não estática. O homem pretende dominar a natureza pela ciência. Mas em Kafka esse desejo do homem ultrapassa as pretensões da ciência e vai em direção ao vazio bizarro da vaidade civilizada. A animalidade em si sufoca todo tipo de espiritualidade, tal como a doença de chagas ou o câncer. O animal seria o mais sincero testemunho do terrível abandono em que vivem seus personagens. É o sufoco daqueles que sabem falar mas lhes foi roubada a voz. Para Kafka, a língua é o laço que o ata ao passado degradado, pois nele, a palavra não pertence a ninguém, como a história. Na realidade, ela pertence aos mortos que ainda não nasceram, sendo um jogo a ser manejado com prudência. Retirar a voz de alguém é o mesmo que lesar o sentimento e o cérebro, escurecer o mundo, anestesiá-lo e tirar o espaço do olhar. Esses personagens lembram os animais balbuciantes, cujo olhar é inundado por ansiedades mudas quase sem lembranças, cuja única linguagem é o gesto.

" Na verdade, não há Cosmos para o homem senão quando o universo se torna uma moradia com a terra sagrada, na qual ele apresenta a sua oferta; não há Eros para ele senão quando os seres se lhe tornam imagens do eterno e a comunidade com eles torna-se revelação; não há Logos para ele senão quando ele se dirige ao mistério através da obra e do serviço no espírito. O silêncio imperativo da forma que aparece, a linguagem amante, o mutismo anunciador da criatura: todas são portas na presença da palavra."

Há na pele e no rosto desses animais, logo, uma diferença qualitativa no transcorrer da história do homem. Nela não há uma maturação e transformação temporal. Kafka a escolheu como elemento verdadeiro do espírito humano oprimido e soterrado,

³⁸ Buber, Martin, *Eu e Tu*, São Paulo, Moraes, 1974, p. 189.

nela amadurece para a disposição, sob a pressão do mundo segregado dos homens–tensões.

TRIGÉSIMO SEXTO QUADRO.

Em plano médio de baixo para cima, o inspetor de justiça continua na sacada do cartório. Com a mão direita indica a saída para Josef K.

...a segunda esquina , e depois à esquerda pelo saguão...

O tempo é de quatro segundos.

TRIGÉSIMO SÉTIMO QUADRO.

A câmara alta em plano médio aproximado, eixo voltado à esquerda mostra Josef K. insistindo.

- É melhor me mostrar .

O tempo é de dois segundos.

TRIGÉSIMO OITAVO QUADRO.

A câmara alta, eixo à direita e plano americano mostra Josef K ao canto esquerdo da tela e o inspetor de justiça ao fundo

K - “Não vou conseguir achar sozinho”.

Inspetor – “Tenho uma mensagem a entregar”.

O tempo é de quatro segundos.

O autor, em sua ligação com figuras de animais, apenas esperava um toque cujo contato produziria o ressurgimento da vida. Um toque rememorativo. Sua doação ao reino animal produziu as mais envolventes narrativas, que em sua totalidade e constituição, fundiu e imprimiu uma nova forma de olhar o mundo. E parece ser assim, pois, ao longo do percalço da história, através das transformações dos elementos da natureza ocorrem as transformações do elemento humano. Os homens são chamados à forma santificada e divina e são sempre expressões dos novos domínios do mundo e do espírito. Tais esferas são quase sempre exploradas pelos poetas e santos. Por isso, o autor parecia sentir o peso da existência terrena, mais intensa e fortemente que outros homens de seu tempo. O canto parece ser um grito. A arte é uma forma de se liberar do sofrimento, talvez para um novo tipo de dor. O que aqui atua não é mais o poder próprio do homem, também não é a pura passagem de Deus, é uma mistura de divino e humano. E por isso a ele foi confiada uma missão, levar em seus olhos imagens inesquecíveis – por mais supra-sensíveis que sejam, ele as leva nos olhos de seu espírito. Esta força visual de seu espírito não é de modo algum, metafórica, mas plenamente real. Suas pequenas narrativas, por sua vez, respondem também através de uma visão criadora e fantasticamente terrena. Sua proximidade com os animais era espiralada por caminhos tão perdidos e profundos como a história dos homens, mesmo assim tudo se convertia em originalidade desconjuntada e memorável.

*" Se eu examinar cuidadosamente qual o meu último objetivo, resulta que eu não estou realmente me esforçando para ser bom e cumprir as exigências de um Julgamento Supremo, mas muito pelo contrário: esforço-me por conhecer toda a comunidade humana e animal, por reconhecer as suas predileções básicas, seus desejos, seus ideais morais, por reduzir isso a simples regras e tão rapidamente quanto possível pontuar meu comportamento consoante essas regras afim de que eu possa encontrar favor aos olhos de todo o mundo; e até mesmo esta é a inconsistência, tanto favor que no fim ou poderia abertamente perpetuar as iniquidades dentro de mim sem alienar o amor universal em que estou preso ao único pecador que não será queimado. Resumindo, então, meu único interesse neste tribunal humano, que eu quero enganar e sem praticar nenhuma verdadeira decepção."*³⁹.

A Construção é uma tentativa bem sucedida de descida à profundidade àquilo que está soterrado no passado, recalcado pela razão científica, então, pode-se dizer, que é

³⁹ Kafka, *O Diário Íntimo de Kafka*, op. cit., p. 160.

vontade potencializada em clarificar a expressão trágica do ocultamento. O simples ato de fechar-se no subsolo e entregar-se ao medo, culpa, solidão e segregação corporal, faz

TRIGÉSIMO NONO QUADRO.

A câmera alta, plano médio, eixo voltado à esquerda, Josef K grita com o inspetor.

“Venha comigo”.

O tempo é de um segundo.

QUADRAGÉSIMO QUADRO.

Em plano médio de baixo para cima, o inspetor de justiça olha para baixo e diz:

Inspetor. “Não grite! Quer atrair os seguranças? Terá de dizer que é um acusado”.

O tempo é de sete segundos.

QUADRAGÉSIMO PRIMEIRO QUADRO.

A câmera alta em plano médio, eixo voltado à direita, mostra Josef K e o inspetor de justiça:

“Não quero esconder nada”.

No tempo de três segundos a música de Albinoni já está em evolução.

parte da loucura da era civilizada. Essa indignação nos lembra Dostoiévski em *Memórias do Subsolo*.

" Eu me orgulho de ter sido o primeiro a pôr para fora o trágico do subsolo, que consiste em sofrimento e auto fustigação, na consciência do que é melhor e na impossibilidade de alcançá-lo e, sobretudo, na convicção viva destes infelizes de que todos são assim e, por conseguinte, nem vale a pena regenerar-se!"⁴⁰

O subsolo é o local em que Josef K foi sacrificado e também em que se esconde o animal de *A CONSTRUÇÃO*. Passemos agora a essas representações e suas articulações internas com o poder. Na mitologia judaica o corpo e o sangue dos animais são representações de oferendas ao santuário de Iawe, como parte do pagamento dos pecados, e com isso são sacrificados em labaredas de fogo, em locais puros e isolados da grande comunidade.

" O couro do novilho e toda sua carne, sua cabeça, suas patas, suas entranhas e seu excremento, isto é o touro todo será levado para fora do acampamento, para um lugar puro, lugar do resíduo das cinzas gordurosas. Ali o queimarão sobre um fogo de lenha; é no lugar das cinzas gordurosas que o novilho será queimado."⁴¹

Trata-se de algo sagrado e cruel. O corpo da vítima é criminado para aliviar a culpa do sacrificante, pois, ao se oferecer algo em sacrifício eliminam-se impurezas do meio da sociedade. Isso de certa forma revoga metáforas de doação a uma divindade. Essa eliminação do corpo da vítima é semelhante à intervenção do poder judiciário.

A justiça intervém com sua espada em situações em que o devedor se nega a pagar suas dívidas, entretanto ele é separado das coisas de seu mundo em favor de outro. Já em casos em que os sujeitos se vitimam voluntariamente para transcender a própria culpa, a oferenda é a expiação dos próprios pecados e os perigos do isolamento. Pois é neste caso que parece estar incluído o personagem de *A Construção*.

Por outro lado, nestes ritos não se oferecem apenas preces, mas também coisas, tais como pães, vinhos, óleos e águas; são elementos representativos da inteira

⁴⁰ Cf. Dostoiévski, *Memórias do subsolo*, p. 13. Durante a elaboração da novela *Memórias do subsolo*, Dostoiévski confessou através de cartas ao irmão a incerteza quanto à qualidade da obra, mas onze depois da primeira publicação escreveu essas palavras no rascunho do prefácio.

⁴¹ Cf. Bíblia Sagrada de Jerusalém, Ed. Paulus, p. 171.

doação e ilustram o êxtase da plenitude da paz cósmica. Partes nobres da carne são selecionadas, assadas e depois são postas sobre o altar. O sacrifício é a nutrição de Deus, uma espécie de pão para saciar a fome do grande criador.

QUADRAGÉSIMO SEGUNDO QUADRO.

A câmera alta, plano médio, eixo voltado à esquerda, Josef K diz em tom de derrota.

“O que direi a eles? A verdade. Vim ver se este famoso sistema judiciário é tão detestável quanto eu pensava. Estou muito deprimido para ver mais. Quero sair e ficar só”.

Sai entre os acusados num imenso corredor escuro, mas no fundo parece haver luzes. O tempo é de treze segundos e a música continua em evolução.

QUADRAGÉSIMO TERCEIRO QUADRO.

Em plano médio de baixo para cima a câmera mostra o inspetor de justiça olhando da sacada para Josef K. O tempo é de um segundo.

"Diante do santuário algo com aspecto de um altar de madeira, e tinha três côvados de altura, dois côvados de comprimento e dois côvados de largura.. Tinha cantos, base e lados de madeira. Ele me disse: "Esta é a mesa que fica na presença de Iahweh."." ⁴²

A comida e a bebida são fontes de poder de Deus, através delas sua vontade ganha conotação institucional. E esse poder é a gênese do estado de direito, que não visa apenas a punir o agressor – culpado, mas visa a puni-lo por ter contrariado as forças do destino.

A oferta, ou comunhão, é devorada por Deus. A gordura, carne e sangue. O restante é o alimento daquele que oferece, atinge elevação divina, celebrando assim, a aliança do Sinai. O momento sagrado da festa é a visão que os participantes têm de Deus em vários pontos da montanha.

A morte é uma espécie de sacramento para poder dar vida à instituição sacrificante e é essencialmente simbólica em suas representações. A vontade de violência deixa o homem em estado de prontidão para a luta. E dura apenas somente no momento do ritual. *"Ela não deve ser considerada como um simples reflexo, cujo efeitos desapareceriam assim que o estímulo deixasse de agir"* ⁴³ Entretanto, se a vontade compulsiva em violentar a vítima não for saciada, isso impulsiona o sacrificador a procurar furiosamente outros meios excitativos que estejam em seu alcance. Estamos falando da vítima substituta. É exatamente isso que ocorre com o animal de *A Construção*, pois este não consegue deter o animal-zumbidor, passando assim a exterminar as pequenas criaturinhas que desfilam nos corredores e labirintos.

Consideremos ainda que a imolação de animais por humanos é uma espécie de proteção daqueles que fazem parte do círculo social. A projeção sobre animais, seres que expressam aparentemente inocência, assegura que a morte não abale as relações interpessoais, sendo assim, o homem preserva-se. E apresenta-se. A violência canalizada no sacrifício do animal é expressa de maneira geral no ocultamento e profundidade das emoções sádicas em que vivem os seus sacrificadores.

"Escolhiam sempre , entre os animais inocentes, os mais preciosos por sua utilidade, os mais dóceis, os mais inocentes, os próximos do homem por seu instinto ou por seus hábitos... escolhiam-se, na espécie animal, as vítimas mais humanas..."⁴⁴

⁴² Ibid, p. 1669.

⁴³ René Girard, *Violência e o Sagrado*, p. 14.

⁴⁴ Joseph de Maistre apud René Girard, op. cit., p. 15.

Este é um universo quase incompatível com a racionalidade científica, pois as relações que se estabelecem com a vítima exprimem possibilidades, freqüentemente não tão

QUADRAGÉSIMO QUARTO QUADRO.

Em plano americano frontal a porta, cujo vidros são aparentemente protegido por uma tela, atrás vemos alguns acusados se levantando e olhando Josef K saindo desesperado.

A câmara acompanha sua saída pela lateral esquerda. Ao fundo os acusados que esperam se levantam em atitude de reverência. No final do corredor K. olha para trás. O tempo é de quatorze segundos.

QUADRAGÉSIMO QUINTO QUADRO.

Em plano médio, na lateral esquerda, a câmara segue Josef K que está noutra corredor. Esbarra na prateleira de documentos envelhecidos. Nesse momento apóia-se. Uma funcionária do cartório tenta socorrê-lo .

Funcionária - Está com tontura?

Ela acompanha a saída de Josef K e diz:

Todos passam mal na primeira visita . Rapidamente se colocam em sua frente . “É o ar. É o cheiro de roupa lavada”. Ele gira tentando um retorno e quase desmaiado apalpa a parede. Ela diz em tom secretarial:

- Não pode impedir que lavem sua roupa...

A moça fala sem parar e Josef K tenta voltar. O tempo é de dezesseis segundos.

claras. Nos rituais de sacrifícios, não se definem as vítimas pelo critério de culpabilidade ou inocência. Pois não há nada a ser expiado e condenado. Estamos diante dos rituais pagãos, onde gestos sacrificiais exige desconhecimento por parte da vítima.

No livro de Ezequiel, vemos Iayweh e as vítimas sendo esfumaçadas, ou melhor queimadas em holocaustos, para depois serem postas aos montes em altares do santuário. O profeta usa sua sabedoria para satisfazer sua própria cólera, os sacrifícios são disseminados. Um grande esforço é canalizado para organizar uma instituição real. Em torno dela se ergue uma divindade puramente ilusória, assim não é surpreendente que a ilusão acabe por sobrepujá-la pouco a pouco em seus aspectos mais concretos.

*"Se o poder mítico é instituinte do direito, o poder divino é destruidor do direito; se aquele estabelece limites, este rebenta todos os limites; se o poder mítico é ao mesmo tempo autor da culpa e da penitência, o poder divino absolve a culpa; se o primeiro é ameaçador e sangrento, o segundo é golpeador e letal, de maneira não sangrenta."*⁴⁵

Ocorrem ações de transferências coletivas efetuadas somente às custas das vítimas. São tensões internas, rancores, rivalidades e todo tipo de vaidades recíprocas de agressão no seio da sociedade. Isso, de certa forma, torna vivo o sacrifício. Pois essa vivacidade não está apenas no oferecimento (vítima) , mas também na instituição. Alguém precisa ser sacrificado para que a instituição sobreviva. Esse é um meio eficaz e dinâmico, pois movimenta o miolo dos atos de violência, para que a sociedade seja absoluta e única, então é preciso eliminar desavenças, rivalidades, os ciúmes, as disputas entre os membros dessa comunidade.

Nas sociedades pagãs, os sistemas propriamente rituais, aqueles do universo judaico e da antigüidade clássica, as vítimas eram quase sempre animais. É para esse mundo que Kafka parece transportar-se em *A Construção*. Voltando para esses sistemas rituais, os seres humanos ameaçadores de violência são substituídos por outros tipos -animais.

" Não há razão alguma, em um estudo geral sobre o sacrifício, para se separar vítimas humanas de vítimas animais. O princípio da substituição sacrificial baseia-se na semelhança entre as vítimas atuais,

O corredor parece um labirinto infundável de processos a serem resolvidos. É o arquivo morto.

⁴⁵ Walter Benjamin, *Crítica do poder-crítica da violência*, p. 173.

A potenciais, e essa condição pode ser perfeitamente preenchida quando, nos dois casos, trata-se de seres humanos. O fato de que algumas sociedades tenham sistematizado a imolação de

QUADRAGÉSIMO SEXTO QUADRO.

Em plano médio aproximado a câmera flagra o instante em que Josef K gira e sai correndo pelo corredor afora. Vemos o teto baixo e a funcionária diz:

–Não podemos fazer nada.

Josef K entra noutro corredor, parece-se com um vórtice. O tempo é de três segundos.

QUADRAGÉSIMO SÉTIMO QUADRO.

Em plano médio, Josef K já está noutro corredor, no arquivo morto do cartório, desesperadamente procura saídas. Seu rosto expressa convulsões. A funcionária o acompanha.

- Aonde vai?

O tempo é de dois segundos.

QUADRAGÉSIMO OITAVO QUADRO.

Em plano geral vemos Josef K entrar no imenso corredor do cartório. Vemos pilhas e pilhas de processos sobre as prateleiras. O teto baixo reforça a agonia do personagem.

A música está em evolução no tempo de dois segundos.

QUADRAGÉSIMO NONO QUADRO.

Em plano geral, eixo voltado à esquerda, vemos uma fila de acusados sentados a frente de um monstruoso fichário. Eles levantam e tiram os chapéus. Parecem reverenciar a passagem de K. O tempo é de dois segundos.

*certas categorias de seres humanos com o objetivo de proteger outras categorias não tem nada de surpreendente*⁴⁶

Nas sociedades a que estamos nos referindo, não existem diferenças entre a não violência e a violência. Esses atos são seguramente controlados quase que automaticamente pela onipotência das instituições que determinam brutalmente seu papel, talvez até mesmo quando são esquecidas. Este é um dispositivo que está sempre presente e não permite à vítima ultrapassar qualquer regra impunemente, mesmo que tenha percebido os limites proibidos.

Para tanto, a violência precisa ser domesticada e colocada dentro do grande corpo da instituição. Com isso regula, ordena a vida dos membros da sociedade. Ocorre uma espécie de canalização de atos e formas violentas que são propriamente intoleráveis.

Nesse caso são acomodadas no interior do ambiente e geralmente são mascaradas pela não - violência. É também o objetivo dos sistemas judiciários que se desdobram em ações apaziguadoras.

É algo semelhante à vingança. São os meios que os homens se utilizam em formas intermináveis. No sistema judiciário, isso é incomparavelmente eficaz, profilático e mediador do Estado. Ações do Estado controlador são semelhantes a um ritual, e seguramente isso pode ser associado aos atos sacrificiais.

Lembremos que o mundo de Kafka era o mundo dos tribunais e também podemos interpretar os seus personagens como vítimas que são rigorosamente vigiadas por instituições de onde parte o perigo imediato. A instituição funciona como uma grande máquina apaziguadora do desejo de vingança, mas este sentimento e desejo de violência é apenas um simples ato de defesa.

Por outro lado, a justiça, de maneira geral, independente do bem ou do mal, tenta preservar os grupos, eliminando a vingança, e de preferência, através do apaziguamento fundado em compromissos reconciliatórios entre as partes. São meios organizados de forma a impedir a propagação da violência. Este confronto deverá acontecer em espaços fechados, ocorrendo na esfera do direito institucional.

A instituição que atua com atos profiláticos, no caso, o poder judiciário, apenas reorganiza de maneira rápida; ou seja, quase sempre em torno do culpado e do

⁴⁶ René Girard, *op. cit.*, p. 23.

princípio de culpabilidade, sempre envolvendo essa aparente retribuição de forças. Será entretanto construído o princípio de justiça abstrata, o qual os homens vão se encarregar de fazer respeitar. Esses meios são racionais, por contornar as vinganças e moderar desvios

QUINQUAGÉSIMO QUADRO.

Em plano geral Josef K está no corredor. Ele está desmaiando e tenta se apoiar na prateleira de processos. A funcionária tenta socorrê-lo

- Quer ir à enfermaria?

Em convulsões K responde: “não se incomode”.

O tempo é de um segundo.

QUINQUAGÉSIMO PRIMEIRO QUADRO.

Em plano geral, eixo voltado à esquerda, os acusados em pé observam atentamente. O tempo é de um segundo.

QUINQUAGÉSIMO SEGUNDO QUADRO.

Em plano geral, e eixo frontal a câmera segue-os por trás. A funcionária segura Josef pelo braço esquerdo. Tentam sair.

K – “Se eu pudesse respirar ar puro”.

O tempo é de quatro segundos.

dos membros da sociedade. Para tanto, seus mecanismos de ação baseiam-se na autonomia em outorgar definitivamente veredictos e processos. A partir disso, portanto, o resultado final não pode ser contestado por nenhum grupo ou pessoas. Na verdade os personagens de Kafka experimentam essa realidade sinistra, análoga à violência, cujo enraizamento é religioso. Trata-se da religião judaica, paliativa em sua forma rudimentar, mas por outro lado, carregada de obscuridades em seu tratamento e recursos tão semelhantes ao sistema judiciário. Tanto é verdade, já que o sacrifício parece ser a gênese do poder judiciário.

Os personagens de Kafka provam a violência religiosa. Para ser mais exato, a origem de todo tipo de violência é religiosa, isso de certa forma, transcende efetivamente a idéia de violência legal, legítima e formal. Em Kafka, a violência parece ser intacta e secular. Pois está dentro das condições de vida dos homens de uma era e não especificamente dentro do espaço e do tempo em que seus personagens se apresentam. Pois está tão longe, talvez até antes mesmo que o homem percebesse que não havia diferença entre justiça e vingança.

Para Kafka, os homens são frutos do mau humor dos Deuses:

"...acredito que não sejamos uma tal recaída radical de Deus, apenas um de seus momentos de mau humor. Ele estava num péssimo dia."⁴⁷

A violência simula a presença de uma deidade, a instituição. Mas por outro lado é a morte dos deuses que ele insinua, pois não há qualquer tipo de transcendência religiosa, humanista ou outros meios que definam a salvação. Há somente uma transcendência que faz acreditar na diferença entre sacrifício e vingança, o isolamento.

A imolação trouxe o final dos ciclos de vingança, mas o oferecimento das vítima aos seus adversários tornou a estrutura judiciária gigantesca e violadora dos direitos mínimos do cidadão. Pois oferecer a vítima impura como parte do pagamento das dívidas é um dos principais elementos dos processos de expiação. De fato isso possui fortes semelhanças com as sociedades ocidentais e no caso de Kafka, isso é reforçado, é claro, pela escolha da vítima que não é culpada. Entretanto, nos rituais sanguinários quase é ocultada a verdadeira causa do crime e os seus significados para a sociedade. E nisso está situado parte da ambigüidade do personagem de *A Construção*.

⁴⁷ Kafka apud Harold Bloom, *Abaixo as verdades sagradas*, p. 190.

Então, nesses processos, o culpado é uma vítima. Defender-se significa cumprir o próprio ato reclamado pelo vingador. É obedecer especificamente às exigências

QUINQUAGÉSIMO TERCEIRO QUADRO.

Em plano médio aproximado, eixo voltado para cima, a câmera mostra a funcionária acompanhando Josef K. Também vemos o teto do cartório.

A funcionária diz: “Falta pouco. Aí está a porta”.

O tempo é de dois segundos.

QUINQUAGÉSIMO QUARTO QUADRO.

Em plano médio, eixo à esquerda, Josef K e a funcionária estão parados numa bifurcação de corredores. Ela diz : “Você não queria sair?”

Ele olha para baixo e parece engolir o desespero. Sai. O tempo é de cinco segundos.

QUINQUAGÉSIMO QUINTO QUADRO.

Em plano geral, eixo à esquerda vemos a funcionária. Josef K se esbarra na prateleira de processos. Ela diz: “não estou acostumada com o ar fresco”.

O tempo é de quatro segundos. Este quadro funde-se com outro. É a saída de Josef. Ele desce as escadarias do cartório.

do espírito violento. Pois imola-se não o culpado, mas aqueles que estão próximos. Este tipo de violência rompe com uma reciprocidade harmônica, indesejável, por corresponder muito claramente ao espírito de vingança.

Imaginemos que o sacrifício simbólico de Josef K., não fora suficiente para saciar a vontade de Kafka em comunicar ao mundo a crueldade das instituições e empresas. O personagem é ressuscitado noutro tipo de formato. Lembremos que o hábito físico do animal de *A Construção* é semelhante aos hábitos físicos de um cão. Tudo que se refere a cães, rememora a decadência, queda, enfim o inferno.

No ato sacrificial há trocas e revigoramentos. Parece que quanto mais precioso o objeto oferecido, mais força recebe o executor em troca. A vítima quase sempre atrai a atenção do executor e nela projeta seus desejos de violência. E neste jogo dissimulado, centra suas forças e compensações.

Esses atos são comuns no livro bíblico de Ezequiel, e parecem ser intermináveis na obra de Kafka. Pois é a supremacia do poder divino que está quase sempre interferindo na vida de pessoas comuns. Controlando, violando e matando. A morte, o martírio são valorizados para se manter a unidade superior. Com o desenvolvimento das instituições, tais como, família, estado, igrejas e propriedade privada; os sacrifícios humanos são proibidos. Então ocorrem transferências por sacrifícios de animais. Diante disso, jamais se sacrificam apenas por necessidades corporais. O sacrifício é para haver unidade entre corpo e alma, sacrificador e instituição divina, enfim o poder. Já no pensamento hebraico, do qual Kafka comungava, essa união é representada materialmente pelo sangue.

São cenas sangrentas da história dos homens, mas simbolicamente representam o revigoramento da tirania presentes no interior das instituições. Nisso não podemos esquecer que estamos falando de Franz Kafka, em que as palavras não passam de representações alegóricas. São transfigurações em forma de discursos e figuras de linguagens.

Aliás, é válido ressaltar que o isolamento profundo do personagem perdido na escuridão o faz sentir cada vez mais isolado, separado do mundo material e social. E isso também faz parte do ritual de auto-sacrifício. As vítimas da escuridão vivem oprimidas

pelo espaço, mas de certa forma o comportamento às vezes é indecifrável, principalmente por se tratar de um dramático dilema do comportamento humano. Mas em determinados momentos chegamos a imaginar a silenciosa projeção do autor em direção à origem do

O SACRIFÍCIO DE JOSEF K.

PRIMEIRO QUADRO.

Em plano geral o personagem é figurado de terno e gravata. É visto saindo da catedral. O lugar é o portal da igreja. A câmera enquadra o personagem na lateral esquerda. O som em baixa densidade é apenas dos pés sobre o chão asfaltado. A luz que emana do portal risca o solo de concreto. No final desse quadro, a câmera inclina levemente em movimento vertical para cima. E o tempo da imagem é de seis segundos quando o personagem sai.

SEGUNDO QUADRO.

Em plano geral o personagem é enquadrado um pouco adiante do ponto inicial do primeiro quadro. Está se deslocando e veste terno e gravata. O local é o mesmo. É visto de frente e se aproxima da lente da câmera quando o plano já é americano. O som é apenas de seus passos sobre o asfalto da rua. O seu movimento corporal é normal, como de quem está totalmente consciente do porvir. Sobre o chão asfaltado, nota-se intensidade de luzes vinda do seu lado esquerdo. No final do quadro a câmera faz um leve movimento vertical para baixo quando o personagem olha discretamente para os lados direito e esquerdo e pára. O tempo é de doze segundos.

TERCEIRO QUADRO.

Em plano geral a câmera enquadra o personagem de costas, está diante de uma escadaria que conduz a uma porta. Dali saem dois guardas trajados com capas e chapéus. Com as mãos nos bolso descem os degraus em movimento quase sincrônicos. São iluminados por trás e ao se aproximar de JOSEF K olham diretamente para o seu rosto. K pega o guarda da direita pelo braço virando-o rapidamente para frente. O segundo guarda também o segura pelo braço. De frente, param um instante e saem à direita da tela. O som é dos sapatos sobre o chão asfaltado.

mundo. Lembremos aqui principalmente do desejo, da inveja de Lúcifer tentando destronar o pai, e por isso é condenado à decadência e à expiação eterna – a origem do inferno.

O sentimento de culpa aponta evidências da quebra do contrato entre devedor e credor. Vejamos como Maimonides nos apresenta isso no *Livro dos Julgamentos*:

"Seus grupos de leis são cinco, organizadas da seguinte maneira: Leis relativas à contratação; leis relativas ao empréstimo e depósito; leis relativas ao credor e ao devedor; leis relativas aos queixosos e ao réu; leis relativas à heranças.

Leis de Contratação.

*Estas compreendem sete preceitos, três afirmativos e quatro negativos. A enumeração detalhada é a seguinte: 1) lei do homem contratado e do depositário por contrato; 2) pagar pontualmente os honorários firmados; 3) não retardar o pagamento dos honorários de um homem contratado; 4) que o homem contratado possa comer do fruto com o qual estava trabalhando na época da colheita; 5) que ele não coma do fruto quando estiver engajado no trabalho em outras ocasiões; 6) que o homem não leve nada além do que consumir; 7) que não se amordace o boi quando estiver pisando o trigo; esta lei se aplica também a outros tipos de gado."*⁴⁸

Nos primórdios da humanidade o castigo dado pelo criador ao culpado é o exercício do ódio, fundido ao abandono e à crueldade. São estágios de passagem em que o culpado deve quitar toda as dívidas com o Criador.. A palavra culpa não representa em sua forma sintética desaprovação ao erro cometido.

Especificamente no caso do personagem de *A Construção* isso fica claro logo no começo da história.. A culpa em potencial do ser. Percebemos que não se trata de uma culpa meramente individual. Ao cavar um buraco no solo rochoso e tentar se proteger do suposto inimigo, parece negar o mundo a que pertence . Então, a pressão e a tensão desse mundo o leva a estabelecer sublimes formas de defesas e fugas às constantes proibições que aparentemente lhe foram impostas.

⁴⁸ Maimonides. Mishné Torá.: *O Livro dos julgamentos.*, p. 100.

Voltar ao passado através da lembrança pressupõe dilatação do pensamento e restauração da vida presente, ou melhor, o retorno está pautado em reviver, rever aqueles pedaços que foram cristalizados no mundo interior. Podemos imaginar que são momentos dolorosos de silêncio e também de encontro. Uma extensão dos momentos de perda e repressão dos afetos que se desdobram em distanciamentos. Isolamento. Quase

QUARTO QUADRO.

Em plano geral a câmera está noutra ponto voltada à direita. A visão do campo de ação dos personagens é parcial, exatamente dividida ao meio. Do lado direito, o foco é na parede do prédio envelhecido. Já do outro lado, ao fundo, longe, numa visão vazada, há outros prédios também envelhecidos. Os personagens passam rapidamente pela rua. Os refletores de luzes estão de frente, também no lado esquerdo e projetam sombras duplas nas paredes e no asfaltado. No tempo de três segundos, o adágio número seis em ré maior de Albinoni está no início juntamente com os passos dos personagens sobre o asfalto.

QUINTO QUADRO.

Em plano geral a câmera está voltada à esquerda. Inicialmente o quadro apresenta somente o local; a rua, os prédios no fundo e uma lâmpada candeeira no canto superior esquerdo da tela. É uma esquina. Do canto direito da tela surgem os três personagens, JOSEF K continua sendo conduzido em movimentos rápidos. No tempo de cinco segundos o som e a luz permanecem sem alteração.

SÉTIMO QUADRO.

Em plano geral é inserida uma pequena imagem, o percurso dos personagens. A câmera noutra ponto da rua está voltada para a direita, onde eles passam. A imagem apresenta conflitos de volumes, parcialmente à esquerda um prédio. Vemos os personagens por trás caminhando rapidamente. Nota-se que o local é o mesmo do quadro anterior, o que mudou foi apenas o ponto em que a câmera foi colocada; alguns metros atrás de onde estava anteriormente. O tempo é de dois segundos e o som segue em evolução.

que obrigatoriamente essa volta denota remoção de ondulações petrificadas que permanecem em repouso no inconsciente de maneira primitiva e arcaica. A repressão é o ápice dessas cristalizações e são projetadas pelo personagem ao interagir com o mundo e seu universo cultural. Em sua memória é unificada através das representações dos valores e papéis que têm da moral e dos costumes, da ética da sociedade e propriamente da história coletiva dos homens.

No universo cultural judaico e ocidental nos deparamos com retratos do apego amoroso do povo de Israel à Iahweh, o Pai Único, enfim, a autoridade máxima. Portanto a culpa desse personagem sugere envolvimento às ações negligentes que aparentemente foram praticadas contra alguém e/ou que tenha desobedecido os mandamentos de alguma autoridade. O pai - o zumbidor- que perturba sua vida. O tempo e a memória coletiva são ruminados no monólogo interior. A culpa está pulsando e também pulsa o débito e sua vontade de conhecer o animal zumbidor.

Em *A Construção* o embate entre passado e presente é constante. Esse jogo marcado pelo desejo do personagem em resgatar aquilo que foi quebrado, seu mundo pessoal. É a entrada para o mundo fechado. O retorno, o resgate não se realiza em sistemas abertos, pois o devedor praticamente é obrigado a devolver aquilo que foi roubado. Nos casos que envolvem crime, o suspeito é obrigado a pagar com a própria vida. É por isso que ele nega. Nega o mundo exterior e espaço interno de sua morada.

Nas frases secas, Kafka desenha e desenvolve os movimentos quase redondo do personagem, que espera por salvação e caminha dentro de um intrincado sistema de corredores. Nos estados de sonolência do corpo, o personagem mistura-se na fatigante e permanente busca de saídas, e avança rumo ao topo da entrada. Espera quando brotam nos olhos um brilho pálido. A culpa impulsiona sua fuga. Foge para os cantos e labirintos de sua construção esperando a velhice se aproximar. A praça do castelo é o lugar em que entra em contato com o passado. Nesse local, seu desejo de isolamento é materializado, sobreposto à vida presente. É no duplo, dentro e fora da construção, que são sintetizadas suas perturbações, retardando os objetivos de suas ações dispersas e irracionais.

O animal de Kafka mostra o espaço como uma necessidade de demarcação territorial, são defesas e garantias para o movimento do corpo. É a busca do tempo e do

espaço perdido. Esse último, sendo quase sempre claustrofóbico. No animal podemos perceber a degradação elástica em que se comprimem o espírito dos homens. Nesta novela o animal não está livre para errar sobre o mundo, é prisioneiro das mesmas estruturas que sufocam seus personagens humanos.

OITAVO QUADRO.

Em plano geral outra pequena imagem é inserida na montagem dessa seqüência. A câmera está voltada à direita e capta os personagens quase correndo. É um portal escurecido, abaixo eles passam entre duas balizas, o fundo dá vazão ao céu e prédios da rua. No tempo de dois segundos o som está em evolução.

NONO QUADRO.

Nesta inserção a imagem é de dois segundos. A câmera voltada para esquerda em plano geral, e mostra os personagens por trás seguindo rapidamente. A visão que temos, à esquerda, é de dois prédios. Aparece minimamente as bordas do edifício e já à direita, a visão da rua e dos edifícios é ampliada. O som continua em evolução: passos sobre o chão asfaltado e o adágio de Albinoni.

DÉCIMO QUADRO.

Em plano geral a câmera está voltada à direita. Está aparentemente abaixo de um viaduto. No fundo alguns prédios. A câmera segue os personagens que se movimentam entre os pilares em forma de ziguezague. Vemos o teto do viaduto. Há alterações de imagens, ora à esquerda, ora à direita dos personagens. Também são flagados de frente. O som é dos passos sobre o chão de asfalto e a música em evolução. Os dois guardas seguram K. pelos braços. O tempo é de nove segundos. Eles saem à direita da tela.

Vejamos os espaços explorados pelo personagem. São pequenas vias, caminhos estreitos, escaninhos do corredor. debaixo da camada de musgos, pequenos buracos experimentais, corredores rebaixados ou erguidos, retos ou arredondados, ampliando ou se estreitando. Silenciosos e vazios, refletem no personagem uma intimidade espacial:

*"E os recintos pequenos, cada qual tão familiar, mas que a despeito da inteira semelhança, eu diferencio nitidamente, de olhos fechados, pelo toque das paredes, e que me abraçam pacíficos e calorosamente como nenhum ninho acolhe seu pássaro? É tudo silencioso e vazio."*⁴⁹

Aliás, isso também ocorre no romance *O Processo* na sala de espera do cartório:

*"Era um longo corredor de portas grosseiramente trabalhadas que davam acesso aos compartimentos individuais do sótão. Embora não existia iluminação direta, a obscuridade não era completa, pois vários compartimentos estavam separados do corredor não por paredes inteiriças de tábuas, mas por mesas grandes de madeiras, que no entanto chagavam ao teto, através dos quais penetravam alguma luz e se podia ver funcionários sentados às suas mesas escrevendo, ou em pé junto à grande, observando pelas frestas as pessoas no corredor. Provavelmente porque era domingo, havia poucas pessoas no corredor. Elas davam a impressão de ser muito modestas. A distância quase regulares uma das outras, estavam sentadas nas filas de longos bancos colocados dos dois lados do corredor. Todas elas estavam mal vestidas, embora a maioria, pela postura, pelo o corte da barba e por muitos outros detalhes difíceis de localizar, pertencesse a classes superiores. Uma vez que não havia, aqueles homens tinham colocado os chapéus embaixo do banco, provavelmente um seguido o exemplo do outro."*⁵⁰

São lembranças das demarcações espaciais sofridas pelos povos judeus ao errarem dispersamente pelo mundo. A lembrança é o dispositivo detonador na sua mais íntima profusão do que foi perdido. Nesse caso, a saga do povo judeu pelo deserto. Exílio e conquista. Na obra de Kafka encontramos na pele do personagem a transfiguração do personagem sem pátria, sem lar, sem pai e sem mãe. O conflito dos seus personagens se materializa na relação com o espaço perigoso. O espaço é inseparável do tempo. É

⁴⁹ Kafka, *A Construção*, op. cit., p. 82

⁵⁰ Kafka, *O Processo*, op. cit., p. 71.

semelhante ao caos da origem dos povos e nações. E tudo isso parece permanecer inalterado...

ENTRECENAS II:

CAOS DE PALAVRAS E IMAGENS

O diretor Orson Welles, ao transpor o romance *O Processo* para o cinema, também traduziu em imagens sua leitura da obra. Deu ação ao personagem já em movimento do autor tcheco. No cinema, o homem e as coisas são comprimidos em películas e raios de luzes. O personagem ganha vida e adquire movimento a partir do instante em que o diretor e sua equipe conseguem entrar em sua pele: em suas emoções e histórias. As localidades em que se desenvolvem a trama também colaboram no desenho preciso desse universo. O corpo de Josef K. se desprende das páginas do livro, das palavras, das frases e capítulos e é impresso através de fotogramas na película. A história é a mesma, mas em outra linguagem: planos, seqüências, closes e intervalos comprimidos em sons, gestos, palavras, enfim, imagens em movimento e luzes projetadas na tela.

O cinema é uma máquina. Uma máquina de sonhos e fantasias. O sentido está na projeção daquilo que não é mostrado. Para tornar-se visível, o objetivo dele é desintegrar os sentidos, quando por exemplo no momento da realização do filme: o som é captado separadamente da imagem. A ordem em que foi filmada a película não é necessariamente a mesma que chega aos olhos daquele que assiste. Nisso reside sua magnitude: a máquina reúne as partes separadas para depois perturbar a visão daquele que assiste. As regras dessa máquina são a rapidez dos movimentos e a sucessão quase precipitada das imagens. Na alegria colorida dessas fantasias, a máquina parece estimular o espectador a acompanhar o tempo do filme e o tempo da sociedade. No primeiro momento desse sonho, tudo indica que a máquina “fazedora” de filmes se alimenta de energias ilusórias e superficiais que se convertem em sombras coloridas projetadas numa grande tela, ou seja, nas paredes da caverna moderna. Essas imagens sucessivas, contínuas, narram histórias escolhidas pelo grande operador da máquina: a sociedade de massas e o diretor. Mas, aquilo que o espectador está vendo projetado na parede da caverna eletrônica não é captado por ele. É o cineasta e a sociedade do presente que captam seu olhar ao escarafunchar as profundezas da vontade e do desejo humano. Como numa brincadeira sempre há regras para os personagens que dela participam. Entre esses personagens figuram o espectador e o diretor, quase sempre guiados pela voz da vontade da indústria. Não se sabe ainda quem ganha e quem perde, mas sabemos que o cinema uniformiza olhares que pareciam estar nus. A grande máquina em forma de medusa petrifica o

espectador pela luz do olho. E o espectador, por sua vez, vê nela uma grande deusa capaz de realizar íntimos e atrozes desejos.

No cinema, a leitura da história narrada e do personagem, é feita através da luz projetada. O homem ao ver sua imagem em movimento, assiste na tela sua intimidade,

DÉCIMO PRIMEIRO QUADRO.

Em plano geral a câmera passeia acompanhando os personagens. Eles passam atrás de um trilho de pneus velhos fixados no chão. Ao longe avistamos o céu aberto da periferia e algumas luzes da cidade. Saem à esquerda da tela. O tempo é de oito segundos.

DÉCIMO SEGUNDO QUADRO.

Em plano geral eles são mostrados ao descenderem uma pequena ladeira. São focalizados à esquerda e ao fundo temos uma visão ampla dos casebres da periferia. O tempo é de dois segundos.

DÉCIMO TERCEIRO QUADRO.

Em plano geral, a câmera está voltada à esquerda. Eles seguem rapidamente e às vezes correm, vemos por trás no mesmo local. O tempo é de dois segundos.

DÉCIMO QUARTO QUADRO.

Em plano geral, luzes da cidade e aparentemente uma estátua da justiça. Eles passam em um trilho de luzes na frente desse monumento que está envolvido por um véu. Vemos os personagens pela lateral esquerda no tempo de oito segundos.

expressos em uma única parte. O rosto em suas linhas e contornos. A força expressiva do rosto torna-se mais real na animação colorida, rompendo a consciência que tínhamos da face. Propaga, assim, uma nova cultura. A cultura da expressão facial é construída pelo detalhe. De certa forma passamos a prestar mais atenção nessa nova cultura que entrou na existência de imagens totalmente coloridas e nos revelou o que há de mais secreto nelas.

Real e visível. O mundo é um grande astro. O cérebro humano não parece ser o mesmo depois do contato que estabelecemos com essa máquina. É da vontade humana que essa máquina retire suas projeções. O que era peculiar aos alemães pode ser semelhante para os americanos. O cinema reativa imagens reais que estão soterradas na memória do espectador, imagens tão primordiais, análogas às virtudes e vícios, herdadas socialmente e expressas na singularidade das relações. Análogas também aos sonhos e às fantasias. Não há projeções sem reflexos. O personagem caminha entre dois extremos: é o reflexo da leitura do diretor, e a leitura íntima do espectador. Mas como o personagem consegue circular por dois pólos totalmente diferentes e ao mesmo tempo? No silêncio sonoro e visual, ou seja:

“Os intervalos (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que conduzem a ação para o desdobramento cinético. A organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifesta nesse ou naquele nível). Uma obra é feita de frases, tanto quanto estas últimas são feitas de intervalos de movimentos”⁵¹

No descompasso do filme, os intervalos têm significado. A *entrecena* fisga o espectador. O silêncio do personagem é o balbúcio emotivo do espectador. Os dois são o mesmo, estão unidos na ausência e desencontro dos sentidos do homem no presente da projeção. A solidão daquele que está assistindo está projetada nos gestos e emoções do personagem.

“Os gestos do homem visual não são feitos para transmitir conceitos que possam ser expressos por palavras, mas sim as experiências interiores, emoções não racionais que ficariam ainda sem expressão quando tudo que pudesse ser dito fosse dito. Tais emoções

⁵¹ Cf. Dziga Vertov apud Ismail Xavier, ‘Nós’ in *A experiência do Cinema*, p. 250.

repousam no nível mais profundo da alma e não podem ser expressas por palavras, que são meros reflexos de conceitos, da mesma forma que nossas experiências musicais não podem ser

DÉCIMO QUINTO QUADRO.

A câmera está voltada para à direita em plano geral. De cima vemos os personagens descendo a ladeira. A imagem deles é semelhante a vultos, pois está enegrecida no fundo - silhuetas. No céu vazio algumas lâmpadas iluminam a cidade. O adágio de Albinone e os passos dos personagens sobre o chão compõem o andamento sonoro. Saem à esquerda da tela, finalizando o quadro de dois segundos.

DÉCIMO SEXTO QUADRO.

Em plano geral a câmera está voltada à esquerda. Por trás avistamos os personagens passando próximo às margens de um lago, cuja águas são espelhadas. No fundo, a outra margem do lago. O tempo é de quatro segundos.

DÉCIMO SÉTIMO QUADRO

A câmera está no mesmo local, mas noutro ponto. Avistamos o lago e os personagens seguindo quase correndo. Ainda são mostrados pelas costas, nota-se que estão subindo o terreno inclinado, bem distante, o fundo está vazio. Eles param e viram-se de frente. O tempo é de oito segundos.

*expressas através de conceitos racionalizados. O que aparece na face e na expressão facial é uma experiência espiritual visualizada imediatamente, sem a mediação de palavras*⁵²

De qualquer forma, isso não é conceitual, tanto a imagem como o personagem. É o corpo em movimento, expresso na condição dramática da alma. Por baixo da pele do personagem, escondem-se outras expressões que não são imagens. Na alma estão reduzidas formas e expressões do corpo, e no cinema tudo isso é ampliado ao mesmo tempo que mutila a imagem desse corpo. O retrato, o rosto, imagem retraída pela lente da grande máquina. A lente revela o rosto e oculta o restante do corpo, mas o espectador já está acostumado a imaginar: percebe, por exemplo, o restante do corpo reprimido pelas roupas. O rosto expressa as regras do jogo, nele estão inscritos conteúdos solitários do personagem e do espectador. Jamais sabemos o que pensa um cinéfilo que passa um final de tarde numa sala escura. Nessa caverna que é o cinema tudo é muito pessoal. Não há conceitos. O personagem é desconjuntado, despedaçado como letras, palavras, frases, parágrafos; de acordo com a história que o espectador lê nos romances e contos.

Nos filmes são mostrados os olhos do personagem, logo em seguida os pés, ao espectador cabe a tarefa de imaginar as pernas, o quadril, o tronco e os membros. Na leitura visual é realizada a junção dos pedaços que são projetados na tela escura. O movimento da leitura cinematográfica é dado pelo personagem que conduz a história narrada na fugacidade da luz e do tempo. Este tempo é o mesmo da sociedade. Para se ver precisa-se da escuridão. No escuro da sala fechada que dá a ilusão da noite, o espectador dilata sua condição espiritual de pensamento. Contorce-se juntamente com os personagens, no drama violento da existência. Ninguém fala, mas todos balbuciam exalando odores. A imagem é um centro de imagens. A imagem em movimento traz o espetáculo colorido do lugar, dos sons, dos gestos. A vontade é a grande imperatriz que excita e conduz o espectador para a tela branca da sala escura, deixando-o com vontade de fazer amor com os corpos em movimento que se enlaçam em sexo, prazer e ternura. Nesses movimentos, faciais, corporais, a vontade tornou-se imagem para expressar a condição anestésica do espectador.

Nos tempos da imagem em movimento, as palavras se perdem e amargam o esquecimento. O homem parece voltar à caverna, à gênese de sua raça, quando o corpo

⁵² Cf. Bela Balás apud Ismail Xavier, *op. cit.*, p. 78.

expressava exclusivamente suas próprias vontades e não precisava da palavra para se comunicar. Agora, na cultura do cinema, na caverna eletrônica, ele rememora o que o

DÉCIMO OITAVO QUADRO.

Em plano geral a câmera está voltada à esquerda e focaliza os personagens de frente. O primeiro guarda tenta tirar o casaco de JOSEF K, mas encontra resistências. Então K desabotoa o paletó e ao fitar o segundo guarda é empurrado para dentro do fosso pedregoso. Os dois guardas estão de costas. O tempo é de dois segundos.

DÉCIMO NONO QUADRO.

Em plano geral, de cima vemos JOSEF K caindo no fosso. Depois da queda, quando começa a se levantar ocorre o corte. Nesse quadro ocorreram mudanças sonoras, também não há mais a mesma densidade no volume do adágio de Albinone e também ouvimos o som da queda. O tempo é de dois segundos.

VIGÉSIMO QUADRO.

Em plano americano vemos de cima. O personagem JOSEF K vira o corpo para outra direção, olha assustado para cima, tudo indica que o ele está vendo são os guardas. O tempo é de três segundos.

corpo perdeu. O tempo sopra em direção do ego corporal, pois o espectador é corporal. Seria como se ele ingerisse a própria imagem. Ao devorar imagens, sua ação obedece ao impulso da vontade. Então a regra da brincadeira é projetar-se e ingerir-se. Esse processo é mental e físico, pois é aquilo que está situado na fronteira dos dois, mas de maneira dúbia. Isso está em constante disputa interna o tempo todo. O silêncio é a defesa dos sentimentos e intimidades não compartilhadas, efeito semelhante à condição dos prisioneiros da caverna do livro sétimo da República de Platão. Um corpo amarrado, invadido por fora, requer demarcações territoriais do espaço que ocupa. No cinema esta demarcação é o silêncio dos espectadores. Na sala escura, o espectador interiorizado, auto-centrado, defende-se das excitações e lembranças daquilo que foi recalcado pela sociedade civilizada e para a tela ele transporta seus estados de consciência. É o sonho do corpo controlado, razão e loucura. Lá estão seu passado e futuro revividos e conjugados pelos personagens do presente da projeção. No personagem – naquela pele – o tecido é permeável, nele pulsam atrocidades e magias; o resultado é imprevisível. Melancolia e saudade, a personalidade se funde no conflituoso desejo de ser e de estar em um momento eterno. Invariável. Ver um filme é o mesmo que rever a segregação do tempo e do espaço. É ver a história dos povos e da sociedade.

Uma imagem conjuga outras imagens. O espaço é um centro do qual emergem outros espaços. O enquadramento é um ponto de vista da divina geometria e a perspectiva é caolha. A câmera arrasta o olhar daquele que assiste ao filme e no intervalo tudo se encontra nas ações da própria narração. E a palavra para onde foi? Está na imagem, incluída nas expressões do corpo, nas coisas e na realidade dispersiva e fugaz. Tudo que era comunicado verbalmente está sendo condensado nas expressões faciais, nos gestos, na cor, enfim na babel da imagem em movimento. Os sentidos estão sendo transferidos, os significados ganham inúmeras definições para se tornarem legíveis e entendidos.

“O sentido de uma palavra nunca é somente dela, é também das que acompanham na memória pessoal ou da sociedade. Podemos pensar, então, no sentido das palavras como tendo uma história dinâmica, criativa, fazendo-se a todo instante na confluência de um aqui agora da história de cada um e da sociedade em que vive. O sentido é sempre uma procura transitória de significação. O significado é a busca de uma certa estabilidade da dispersão e aglomeração dos sentidos das palavras. Ele procura circunscrever, definir, colocar em ordem, fazer existir com permanência, estabelecer para comunicação um padrão de normalidade e sedimentação lingüística, uma terra mais firme sem a qual, as pessoas e grupos não se

VIGÉSIMO PRIMEIRO QUADRO.

Em plano geral de baixo para cima, vemos aquilo que JOSEF K vê. Os dois guardas passam nas encostas da pedreira. Vão à direita. Na imagem, a metade da encosta do fosso e o restante é a vegetação de capim que contrasta com o vazio do céu. O tempo é de três segundos.

VIGÉSIMO SEGUNDO QUADRO.

Em plano americano JOSEF K está tirando o casaco, continua olhando para cima e para direita da tela, está procurando um lugar para colocar a roupa. Começa a desatar o nó da gravata, olha para cima novamente. O tempo é de oito segundos.

VIGÉSIMO TERCEIRO QUADRO.

Em plano geral, novamente o que é mostrado é a visão de JOSEF K. Os guardas são vistos de baixo para cima. O segundo guarda aproxima-se do primeiro e olham para baixo. O tempo é de dois segundos e o som é direto.

manteriam, as instituições se esfacelariam, os poderes estariam sempre em questão e, talvez, o que chamamos de civilização não existiria.”⁵³

No cinema, entretanto, essa ordem e significado são dados pela imagem e a história é contada em seqüências e enquadramentos. Com isso, perdemos o corpo enquanto imagem expressiva, talvez, porque o homem interiorizou todos os tipos de conflitos da sociedade no próprio corpo. Não se tratam das mesmas mensagens expressas nas palavras, pois as palavras podem trazer coisas diferentes da imagem. A palavra faz parte da cultura do universo simbólico, que seguramente precisamos para nos organizar em sociedade, faz parte de um cosmo de significados importantes para a sociedade se comunicar. É uma conquista da organização do conhecimento humano, pois seqüência o pensamento caótico das pessoas e da sociedade.

Tanto na arte como no pensamento humano os sentimentos são determinados pelas possibilidades de expressão que estão contidas em cada um. A palavra fornece conceitos e sentimentos que são comprimidos em nossa memória e constituição mental de modo a possibilitar a expressão de pensamentos. O cinema é uma arte que abre possibilidades de interpretações das expressão do sentimento humano, da sociedade e do tempo, pois obriga o espírito a expressar-se. O cinema é um caos em que se misturam todos os tipos de artes e conceitos. É o mundo auto-narrado. Assim é em suas imagens, fato que explica sua inteligibilidade pelos mais variados tipos de povos e raças. Pois suas imagens apresentam correspondências impressionantes, que se manifestam, entre outras coisas, pela semelhança de temas e formas mitológicas independentes. Por conseguinte, o indivíduo incorpora formas, virtudes e vícios da psiquê coletiva a seu próprio patrimônio de relações culturais e sociais. Na alma coletiva abrigam-se todas as virtudes específicas e todos os vícios da humanidade. Alguns se apropriam da virtude coletiva como de um mérito pessoal, outros encaram o vício coletivo como uma culpa que lhes cabe. Esses são os intervalos do cinema. Entre uma cena e outra “*entre cenas*”, as imagens cinematográficas agem sobre o corpo daquele que assiste. Já que esse também é o mundo das vontades e desejos.

A face e os gestos ditam novas regras da gramática dessa linguagem. Toda gramática é unificadora e universalmente válida somente para manter os indivíduos integrados num sistema social, principalmente aqueles indivíduos que estão separados e isolados uns dos outros.

⁵³ Milton José de Almeida, “Aproximações em forma escrita sobre as imagens da pintura e do cinema” in

VIGÉSIMO QUARTO QUADRO.

Em plano americano JOSEF K tira o colete e continua olhando para cima. O tempo é de três segundos.

VIGÉSIMO QUINTO QUADRO.

Em plano geral de baixo para cima vemos os dois guardas. A imagem é mais distinta e nítida, os dois estão juntos olhando para baixo, olham para JOSEF K. O tempo é de dois segundos.

VIGÉSIMO SEXTO QUADRO.

Em plano americano de cima, JOSEF K está tirando a camisa aparentemente branca e olha para os guardas. O tempo de dois segundos.

VIGÉSIMO SÉTIMO QUADRO.

Em plano geral de baixo para cima, novamente o olhar de JOSEF K. Os guardas olham para dentro do fosso. O tempo é de dois segundos.

Os gestos são individuais como os sentimentos e emoções da alma de cada pessoa. É uma linguagem individual em que penetra o olhar da câmera e do cinema. Liberdade. Pois não há erros nessa ou naquela forma de expressão facial, estão ligados aos estímulos e imagens do mundo externo e não propriamente às palavras. Contudo, o cinema nos dá a chance de olharmos para os nossos gestos e expressões e também para os gestos da sociedade. Através dos gestos e não das palavras podemos sentir as emoções dos povos e pessoas de variados tipos de lugares, pois esses gestos são animados e suas emoções fazem brotar novas emoções.

O filme é universal. Suas projeções e confecção se dão através de causas econômicas que o moldam dentro dos padrões estéticos da sociedade de massas. Estamos falando daqueles filmes massificados. Mesmo sendo aparado pela grande força do capital, sua feitura exige alto grau de elaboração cultural, para torná-lo popular e facilmente compreendido, quase didático. Mas por outro lado, o cinema em geral, quase sempre se pauta na universalidade das expressões faciais e dos gestos, pois cada detalhe do rosto e do corpo deve ser entendido da mesma forma tanto por um morador de São Paulo como por um morador do norte da Índia. A linguagem comum deve ser entendida por todos, baseando-se assim, na compreensão uniforme de todas as platéias de qualquer canto do mundo, caso contrário, não há sétima arte e os investidores perderam dinheiro.

Imaginem quinze bilhões de corpos, todos com os mesmos tipos de rostos, maquiagem e roupas. O homem parece ser igualmente visível em qualquer parte do mundo. É, as imagens cinematográficas atuam no interior do homem e também fazem com que ele seja visível, ele se vê, mas suas diferenças são eliminadas, seus corpos são nivelados e aquilo que é peculiar às suas raças e comunidades se perdem na rotação de consumo dos filmes. É um mecanismo de desenvolvimento de uma humanidade universal, em que imagens aparentemente dóceis e sedutoras, revelam-se cruéis e exterminam aqueles que o fitam. É um jogo de simulações da máquina técnica e do sistema social.

A câmera cinematográfica dá movimento à imagem, mobiliza as coisas do mundo em um tempo de duração, através dos ângulos e enquadramentos. Vemos os personagens e coisas que aparentemente estão distantes de nossa realidade, pois ao aproximar o foco, anima as pequenas coisas e mundos, como se aquilo que nunca havíamos prestado atenção, contivesse vida, sons e palavras, melodias e harmonias. Na linguagem cinematográfica, podemos ver o mesmo objeto em diversos pontos de vista. Tudo está situado num mundo de possibilidades secretas que a câmera pode revelar. Aquilo que é visível alonga o conhecimento que temos, sobre o que está incutido nos temas,

VIGÉSIMO OITAVO QUADRO.

Em plano americano de baixo para cima, JOSEF K continua tirando a camisa branca, coloca sobre as pedras e olha para os guardas em cinco segundos de imagens.

VIGÉSIMO NONO QUADRO

Em plano geral de cima para baixo vemos JOSEF K terminando de colocar a camisa branca sobre as pedras. Olha para cima. O tempo é de três segundos.

TRIGÉSIMO QUADRO.

Em plano geral de baixo para cima, a câmera focaliza novamente os guardas. Um deles, o segundo inicia movimentos de saída e dois saem juntos à esquerda da tela. O tempo é de dois segundos. Não há sons - tensão.

TRIGÉSIMO PRIMEIRO QUADRO.

Em plano geral, frontal JOSEF K está sentado sobre as pedras, segura os braços na frente das pernas; para ser mais exato, ele abraça as pernas e olha para frente. O tempo da imagem dura cinco segundos.

assuntos e histórias O mundo é o tema. O material é o homem, coisas e locais. Eis aqui um dos principais mecanismos da arte em movimento. As coisas do mundo são praticamente as mesmas, obviamente que elas também mudam de acordo com as necessidades econômicas da sociedade, mas quase sempre estão presas à materialidade do real. A diferença fundamental é que as coisas mostradas na tela, são idênticas às coisas da realidade. Mas pelo olho da câmera temos o estranhamento de ver outros pontos de vista diferentes daquele que

estamos habituados a enxergar. Então ocorre um fenômeno interessante: aquilo que é distante desaparece do nosso interior, acostumamos com a variação de perspectivas.

No cotidiano do realizador cinematográfico a elaboração de planos, pontos de vista, técnicas são semelhantes às regras de uma gramática. Veremos como essas frases são escritas na linguagem do cinema. O grande texto é o corpo do ator que posa para a câmera comprimir e imprimir na película suas faces e gestos.

Quase sempre o plano geral em panorâmica introduz uma visão ampliada do local em que desenrolar-se-á a história e a ação dos personagens. Nessa apresentação, o destaque é para o personagem que se movimenta num local, isso, às vezes, funciona como metáfora dos conflitos com o lugar. A imagem aberta em movimento traz também o afrouxamento da tensão do olhar preso aos constantes planos fechados. Seria como oferecer ao espectador um pouco de luzes para que sua alma possa expandir e elaborar novas fantasias sobre a história que lhe é contada. De qualquer modo, estamos falando da linguagem cinematográfica, em que a câmera conduz o olhar do espectador; como se ele estivesse dentro da história que é projetada na tela. Lá os personagens não precisam didatizar a história, pois, nós os vemos em ação, e também percebemos a história através dos seus olhos. Entretanto, quando o espectador senta-se na poltrona do cinema, olha para onde olham os personagens, para baixo, para cima, para fora e também para longe. O mundo visto é do personagem, mas, interiormente o espectador sabe que seu olhar está sendo conduzido para onde o personagem for. Assim como a cadeira molda a pessoa desde tempos escolares até a mais alta cátedra universitária, na poltrona do cinema ele também é moldado. Esse momento é dramático e ocorre algo fascinante, mesmo rindo, às vezes o espectador fica sério. Ali, na poltrona ele agoniza em solidão, por não ter nenhum ângulo de visão própria. No filme, ele passeia no meio da multidão, senta-se como um banqueiro e voa com os heróis das aventuras espaciais. O personagem por sua vez, fita as coisas, mas ao mesmo tempo fita o espectador, o seduz. O olhar do espectador é levado para onde a câmera vai e torna-se semelhante à visão do personagem. A tela funciona como um

TRIGÉSIMO SEGUNDO QUADRO.

Em plano geral de baixo para cima, eixo frontal, vemos juntamente com JOSEF K. Os guardas estão descendo para dentro do fosso pedregoso. A câmera acompanha os movimentos de descida do primeiro guarda. Ele se desloca para a direita da tela. O tempo é de cinco segundos.

TRIGÉSIMO TERCEIRO QUADRO.

Em dez segundos de imagem, plano americano e câmera voltada à esquerda; os guardas são vistos de costas e estão se dirigindo a JOSEF K. O primeiro deles pega o casaco e a camisa branca que estão sobre as pedras, ajeita-os como se fossem um travesseiro, JOSEF K olha para trás, onde está o guarda.

TRIGÉSIMO QUARTO QUADRO.

Em plano médio de cima de cima para baixo, no tempo de sete segundos, o primeiro guarda termina de ajeitar o suposto travesseiro e conduz JOSEF K pela face e deitando-o vagarosamente sobre o leito de morte. Os dois guardas sentam-se ao lado de K, sendo que do lado esquerdo está o primeiro guarda, no centro o personagem a ser sacrificado, do lado direito está o segundo guarda.

espelho, eminentemente determinado pela projeção e identificação, este fato, sobretudo, consiste em deslocamento de valores e desejos do espectador para as ações dos personagens.

Como parte dessa gramática ainda temos o plano geral que funciona também como um competente mecanismo de introdução à seqüências e detalhes pormenorizados da ação humana que ocorre num meio ambiente. Enquadra definições e características individuais do personagem que é visto por inteiro, mas, esses recortes devem ter significados dramáticos dentro da história que é contada. Como também ocorre com o plano americano, quando a imagem do personagem é cortada na altura dos joelhos.

O plano médio é composto pelo corpo do personagem e conseqüentemente a parte do fundo é eliminada para podermos ver aquilo que realmente é o centro das atenções – o personagem. Pressupõe-se que a figura seja vista por inteiro, mas ela é mostrada somente da cintura para cima, ou seja, nessa ausência de partes do corpo, a estratégia desse enquadramento consiste em jogar com a imaginação do espectador, para que ele complete a imagem. É excitante. Segundo Marner ⁵⁴, este tipo de enquadramento é muito prático para mostrar as relações entre as pessoas, mas, apesar de tudo, carece da intensidade psicológica dos primeiros planos.

No conjunto das ações dos personagens aparecem vários tipos de enquadramento, assim como existem várias táticas para dinamizar a imaginação daquele que vê o filme. Por exemplo, o primeiro plano. Este apresenta proximidades de relações com o personagem ou objetos que são mostrados. Seria igualmente um realce, pois elimina o ambiente que envolve a história e os personagens. Na maioria dos filmes, o tratamento dado ao primeiro plano, é justamente para mostrar os momentos de tensão dramática das situações que envolvem os personagens. Mas isso não é absoluto, porém se utilizam desse recurso para salientar características internas dos personagens e concentrar a atenção do espectador no rosto do ator, ou em objetos que são colocados dentro do jogo que minuciosamente fazem parte da trama apresentada.

Na linguagem cinematográfica, convém todavia notar como a câmera se move em alternâncias e muda os pontos de vista, não somente para dar expressividade à cena que é mostrada, mas também para dinamizar a história. O primeiro plano intensifica a dramaticidade das expressões do rosto do personagem, nos revelando suas características pela imagem projetada. Através da pequena distância em que nos é mostrada a figura, entramos em cumplicidade com a situação que envolve o enredo. Contudo, a utilização

⁵⁴ Cf. Terence Marner e S. t. John, *A Realização cinematográfica*, p. 74.

TRIGÉSIMO NONO QUADRO.

Em plano médio frontal o primeiro guarda pega o punhal com bainha, olha e imediatamente devolve um olhar de cumplicidade para o colega de trabalho, no caso, o segundo guarda. O tempo é de dois segundos.

QUADRAGÉSIMO QUADRO.

Em um segundo de imagem, o plano médio mostra o segundo guarda engolindo salivas, enquanto isso olha para JOSEF K.

QUADRAGÉSIMO PRIMEIRO QUADRO.

Em dois segundos de imagens a câmera enquadra em plano americano. JOSEF K olha para o punhal que está na mão do primeiro guarda.

QUADRAGÉSIMO SEGUNDO QUADRO.

Em plano médio, a câmera está voltada à esquerda, no tempo de dois segundos, é o gesto solene do primeiro guarda passando o punhal para o seu companheiro de trabalho.

desse recurso não depende apenas do enquadramento, depende muito mais da situação e do contexto em que ele se integra. Porém, há que se considerar as situações e quadros anteriores em sua duração. O enquadramento em primeiro plano, às vezes, é usado para aproximar o espectador do centro das atenções. Revelando-nos empatia com o personagem e as locações. Pois bem, essas visões parciais das figuras não são meros detalhes ou signos do filme inteiro, são pedaços selecionados daquela imagem total que é apresentada nos planos gerais. Esse trecho existe dentro de uma realidade maior e pulsa vivamente como síntese do conjunto das imagens abertas já apresentadas. Na imaginação do espectador essas partes são juntadas como uma única imagem, uma única história narrada.

Na imaginação do cineasta não existe nada de extraordinário ou algo que lhe certifique inteligência superior. Na verdade há inteligência nas formas escolhidas para se contar uma história e nas formas em que são mostradas as coisas, pessoas e mundo. A obra fílmica tem como ponto de partida a vida pessoal e o desejo do cineasta que é materializado em sua arte, principalmente, na forma de organização e seqüenciamento daquilo que é contado aos espectadores. Pois desde o nosso nascimento, estamos vendo as coisas e o mundo que nos cerca; é a partir dessa interação com mundo e com as coisas que estabelecemos contato com uma infinidade de imagens e possibilidades de significações e leituras desse universo.

“As primeiras lembranças da vida são lembranças visuais. A vida, na lembrança, torna-se um filme mudo. Todos nós temos na mente a imagem que é a primeira, ou uma das primeiras, da nossa vida. Essa imagem é um signo, e, para sermos mais exatos, um signo lingüístico. Portanto, se é um signo lingüístico, comunica ou expressa alguma coisa”⁵⁵.

É esse mundo imaginado, vivido e experimentado que na maioria das vezes nos é mostrado na tela, mas antes passa pela construção do pensamento do cineasta e da equipe que o acompanha. O pensamento lógico apreendido através dos contatos culturais forma sua visão de mundo e materializa-se em sua ação e desejos. E essa força transforma os elementos de sua memória em imagens que também são tempo e lugar. O cineasta apreende coisas do mundo que o atraem ao mesmo tempo que essas coisas, imagens, histórias e pessoas são processadas dentro de uma forma artística. E a partir desse material são construídos novos objetos e formas, simplesmente porque deseja tornar visível aquilo que ainda não foi visto e percebido pelo homem. Então, a intenção da elaboração de imagens é tornar comunicável aquilo que parecia não ter significado para o mundo e ao próprio homem, ou seja, a imaginação ganha corpo real dentro de uma forma e situação.

⁵⁵ Cf. Pasolini, *Gennariello: a Linguagem Pedagógica das coisas em Jovens Infelizes*, p. 125.

QUADRAGÉSIMO TERCEIRO QUADRO.

Em plano médio a câmera de cima para baixo enquadra JOSEF K deitado e acompanhando com o olhar a entrega do punhal, nisso inclina levemente a cabeça para trás. Sua face expressa indignação interna. O tempo é de um segundo.

QUADRAGÉSIMO QUARTO QUADRO.

Em plano médio a câmera está voltada à esquerda, o segundo guarda recebe o punhal, observa atentamente e tira-o da bainha. O tempo é de quatro segundos.

QUADRAGÉSIMO QUINTO QUADRO.

Em plano geral de cima para baixo o segundo guarda devolve o punhal para o primeiro. Ele se levanta para receber. JOSEF K acompanha a ação apenas com o olhar. O tempo é de três segundos.

QUADRAGÉSIMO SEXTO QUADRO.

Em primeiro plano de cima para baixo, a câmera mostra JOSEF K olhando para o punhal que está na mão do primeiro guarda. O tempo é de três segundos.

São apenas considerações. Percebemos que as coisas do mundo real não são fechadas nelas mesmas, pois, o que há em sua volta está em permanente mutação, ligado, é claro pelos diversos elos de tensões que estabelecemos com a realidade. Sendo assim, o que está escondido dentro das coisas e suas relações, podem ser investigados quando tentamos penetrar no que elas têm de mais secreto e íntimo. Entrar nas células e vísceras da aura que parecem se perder a cada dia é a grande pulsão e desafio da imaginação humana, um verdadeiro deleite quando ainda o trânsito por essas vias não foi explorado. Então, mergulhar a fundo nessas coisas que parecem explosões brilhantes de forças contidas no princípio da vida ou das coisas como o átomo, e a grande floresta amazônica ou entre a laranja e o cosmo em movimento com suas múltiplas galáxias. É imaginar e buscar o melhor ponto de vista para torná-las visíveis. O cineasta imaginoso parece ter descoberto a chave secreta para mostrar ao mundo a proximidade entre a imagem cinematográfica e a infinidade de pontos de vista que podemos ter da realidade. Ainda que seja o caso de traduzir imagens simples como a de uma maçã, ele é capaz de imprimir pela sua visão afetuosa ou decadente os milhares de perspectivas possíveis desse objeto ou das mais diferentes histórias que envolvem as pessoas e as coisas. Tudo isso porque há uma infinidade de pés de maçã numa infinidade de lugares diferentes, e também há uma infinidade de histórias que podem envolver o lugar e propriamente a maçã nas diferentes manifestações do sentimento humano. Então algo foi revelado, mesmo que seja um pequeno pedaço da realidade, modificado e visto de forma diferente de acordo com a história daquele que o vê, que por sua vez está buscando entendimentos das manifestações do espírito humano e a própria capacidade intelectual do mundo em que nos movemos, assim como o movimento dos nossos desejos, sonhos e angústias projetados em nossas ações. Também, o diretor...

*“Devia aprender tanto de toda nossa cultura quanto fôssemos capazes de sintetizar. Sintetizar e não especializar. Para fazer um filme sobre o mundo de hoje, teríamos que nos empenhar em compreender ao máximo as realizações humanas dos últimos vinte mil anos. Compreender pelo menos um pouco como eram os Faraós, sabermos o que fez a grandeza da Inglaterra Elizabetana, como foi que aconteceu a Revolução Industrial e o que o puritanismo e a Igreja católica significam para a civilização ocidental.”*⁵⁶

Entretanto, há na criação, vontades ocultas ou reveladas da inversão de papéis ou situações de aborrecimentos que o mundo impõe àquele que se lança à criação artística.

⁵⁶ Cf. P. Boguidanovici, *Esse é Orson Welles: sobre os alunos que estudam direção*, p. 119.

QUADRAGÉSIMO SÉTIMO QUADRO.

Em plano médio frontal, a câmera está voltada para cima, o primeiro guarda movimenta levemente o braço. O tempo é de dois segundos. O silêncio sonoro conota a grandeza tensa da cena.

QUADRAGÉSIMO OITAVO QUADRO.

Em primeiro plano frontal, JOSEF K continua deitado e olha para a direita, onde o primeiro guarda está com o punhal. O tempo é de dois segundos.

QUADRAGÉSIMO NONO QUADRO.

Em primeiro plano frontal vemos o primeiro guarda devolver o punhal para o segundo.. O tempo é de um segundo.

QUINQUAGÉSIMO QUADRO.

Em primeiro plano a câmera está voltada para direita. O primeiro guarda apenas inclina um pouco a cabeça para frente. O tempo é de um segundo.

“Na medida em que reajo afetivamente, praticamente, conheço muito pouco o conteúdo deste pessimismo. Não me coloco o problema numa perspectiva escatológica próxima. Seria preciso, com efeito, colocá-lo em termos de decênios ou de século. Ora, sempre me fixei, enfim, num horizonte situado há milhares de anos. Como falar nesse caso de escatologia? Todo o problema está aí: como nascem os novos valores, e sob que formas? Quando terminam os valores antigos e deles nascem outros? Estamos hoje mergulhados num mundo de transição onde os antigos valores, permanecendo ainda válidos, se degradam a olhos vistos”⁵⁷

Nesse caso, suponhamos que o grande conflito do cineasta seja a própria ordem estabelecida para garantir o pleno funcionamento do poder social das relações estabelecidas entre as pessoas. A prática alquímica da criação artística pode ser a válvula que lhe conduzirá à liberdade, na medida em que se dá o seu afastamento do cotidiano tedioso e dos aborrecimentos tão comuns ao mundo das convenções vigilantes do poder.

Pensando nesses aspectos sobre a criação, suponhamos que o olhar do cineasta sobre a realidade seja quase sempre o da dúvida, da desconfiança das coisas já ditas ou imaginadas por outras pessoas. Ou seja é aquele que confronta sua visão com o mundo em tensão, estabelecendo assim paralelos e problematizações com as coisas que estão ao seu redor. Formula, assim, observações atentas sobre si mesmo e sobre sua crença histórica. Então suas próprias intimidades e pensamentos são filmados, independentemente do tema, criam formas e obras que se tornam imagens que são exibidas e assistidas, aplaudidas ou negadas pelos espectadores, que muitas vezes não participam dos quase secretos momentos da criação. Lembremos Orson Welles ao filmar *O Processo*.

“O que me possibilitou fazer o filme é que eu tive pesadelos recorrentes de culpa a vida toda: estou preso e não sei por quê - vou ser julgado e não sei por quê. Para mim é muito pessoal. Uma expressão muito pessoal, e não é nem um pouco verdade que eu esteja por aí nalgum mundo estrangeiro que não tem relação comigo; é o filme mais autobiográfico que já fiz, o único que está realmente próximo de mim.”⁵⁸

Com isso ele vai imprimindo na obra, sua memória e também a sua própria diferença dos outros. A manipulação das palavras, sons e imagens constitui-se em uma habilidade de aparente escultor que inscreve e exprime na matéria bruta aquilo

⁵⁷ Cf. Pasolini, *As Últimas palavras do berege*, p. 59. Entrevista com Jean Duflot. Aqui o cineasta italiano responde a seguinte pergunta: Este pessimismo a respeito dos bens alienantes, dos produtos falsamente místicos, se inscrevem numa escatologia pessoal, em virtude do qual você pressente o desastre de nossa civilização?

⁵⁸ Cf. Orson Welles apud Bogdanovich, op. cit., pp. 345-6.

QUINQUAGÉSIMO PRIMEIRO QUADRO.

Em primeiro plano a câmara de cima para baixo enquadra o rosto de JOSEF K. Acima do seu rosto há duas mãos e o punhal; uma está dando e outra está recebendo e os olhos de K acompanha a atitude dos guardas. No final do quadro a imagem já é apenas do punhal e o rosto de K sobre o suposto travesseiro. O tempo é de um segundo.

QUINQUAGÉSIMO SEGUNDO QUADRO.

Novamente em plano americano de cima para baixo vemos JOSEF K. deitado e o segundo guarda pegando o punhal com a mão direita, observando e passando a outra mão na ponta. O tempo é de dois segundos.

QUINQUAGÉSIMO TERCEIRO QUADRO.

A câmara em plano médio está voltada à direita, focaliza o segundo guarda recebendo o punhal e sua mão esquerda indo em direção da porta. Ele observa e vira o punhal para cima, mostra a navalha. É o quadro anterior, visto noutro ponto de vista. O personagem aparece no canto esquerdo da tela. O tempo é de dois segundos.

QUINQUAGÉSIMO QUARTO QUADRO.

Em plano médio a câmara está levemente voltada para cima e focaliza o primeiro guarda de frente. Ele apenas observa JOSEF K. e recolhe a mão que passou o punhal. O tempo é de dois segundos.

que o mundo se lhe apresenta, embora com outros matizes presentes na linguagem. Nessa linguagem encontramos o movimento, detalhes de sua própria vida, com isso, também percebemos pontos convergentes com outros que integram o grande movimento translativo da história coletiva dos homens, expressados no seu modo debochado, irônico ou trágico de mostrar as grandezas e misérias de uma sociedade e da vida. Às vezes essa linguagem manifesta a contestação daqueles que nos rodeiam em formas de personagens ou sugestões que são convertidas em emoções comprimidas em imagens em movimento; criando assim novos espíritos, reforçando ambigüidades e possibilidades de interpretação. Para simplificar o raciocínio, podemos bem citar uma infinidade de filmes em que o cineasta faz valer alguns fragmentos que por sua vez vêm acentuar os estados psicológicos e ação dos personagens e que também dão os verdadeiros significados da própria história que está sendo mostrada, ao mesmo tempo em que é revelada sua classe social e suas idéias sobre o momento em que vive.

É claro que a criação e a imaginação envolvem afeto, amor, um roubo carnal e dor, luta dioturna contra a morte, que por sua vez é também um roubo contra a vida: uma necessidade constante, que às vezes não é compreendida fora da obra. Também é uma busca para vencer os próprios temores humanos e as imposições de valores dissimulados da sociedade de massas em sua dissimulação. Pois ela é surda a muitas questões referentes aos clamores das pessoas e suas humanidades. É se lançar na procura da própria identidade e sussurros da alma. Portanto, a vontade independente da arte, traz um leve gosto pela liberdade de ver as mais variadas formas se misturarem e também de ver em cena a própria crença dominar a imaginação e controlar até mesmo o cronômetro. Para tanto, exige domínio do conhecimento técnico que de certo modo foge do controle da racionalidade crítica que julga a obra. Logo, a obra, o filme que é inexplicável, anti-didático, por outro lado, é lógico e significativo, pois informa através das coisas, na medida em que é operado seu movimento sobre impulsos e informações trazidas da organização da cultura dos homens.

Deslocando o olhar sobre as acentuações já feitas, ainda podemos direcionar os nossos olhares a outros pontos. O cineasta cria sua obra - filme, porque pretende torná-la comunicável; isso também equivale a outros tipos de linguagens artísticas, e, diante da tensão, criação e comunicação, a técnica e os recursos empregados constroem os significados e dão entendimentos sobre o mundo. A obra, o filme, não acontece por si mesmo, ela se faz num conjunto de fatores materiais e imaginários, pela intervenção do cineasta e de sua equipe, e pela atenção constante do olhar sobre o que já

QUINQUAGÉSIMO QUINTO QUADRO.

Em primeiro plano a câmera focaliza o rosto de JOSEF K. Ele olha para o segundo guarda e diz: “Esperam que eu pegue a faca e me mate? Vocês terão de fazê-lo.” O tempo é de três segundos.

QUINQUAGÉSIMO SEXTO QUADRO.

Em primeiro plano e eixo voltado para direita, a câmera focaliza o segundo guarda. O tempo é de um segundo.

QUINQUAGÉSIMO SÉTIMO QUADRO.

Em primeiro plano, eixo frontal, a câmera focaliza o primeiro guarda olhando para o seu colega de trabalho. O tempo é de um segundo.

QUINQUAGÉSIMO OITAVO PLANO.

Em primeiro plano, a câmera está com o eixo voltado para direita, é o segundo guarda saindo no canto esquerdo da tela. O tempo é de um segundo.

foi realizado, ou no confronto intelectual e existencial de querer difundir sua realização. Assim, ele também busca e se busca na fraqueza do homem isolado, na escuridão do seu mundo decadente e às vezes também se coloca em situações reflexivas sobre o próprio orgulho. Na arte o caminho é quase sempre fugaz e indeterminado pela razão.

É como escrever - solitário. Precisa ter uma capacidade cavalgar para trabalho enfadonho, totalmente enfadonho - dez horas por dia, todo dia, mês após mês.(...) planejo feito o diabo os planos mais elaborados que você já viu na vida, depois jogo tudo fora. Os planos não são feitos para serem realizados, são feitos para me preparar para a improvisação. Desse modo, já começo apoiado num bocado de idéias e estou pronto para as surpresas que os atores vão me oferecer. A câmera tem que servir o ator, não é o ator que serve a câmera. Eu faço uns quatro ou cinco filmes inteiros na cabeça e nunca nem tento filmá-los quando entro no estúdio. São como exercícios...Um ator estende a mão, o sol aparece, uma nuvem passa, e a história toda mudon.”⁵⁹

Para o cineasta imaginoso, a arte parece ser como dar passos ardentes em direção ao conflito. São aproximações entre arte, ciência e tempo. Podemos também notar que a criação, o olhar sobre um determinado tema ou situação pede para ser interpretado a partir da visão da realidade presente e a partir do conflito da alma humana. Seja através do olhar que se volta para ele mesmo ou seja para o bronze primitivo, para o barro ou para as lágrimas da dor; a criação artística, logo, não é somente para fazer significar as manchas das impurezas humanas, culpas e medos, é a sexualidade e também um pequeno pedaço do grande universo em movimento, em constante animação dentro daquilo que a pessoa faz. Às vezes as significações estão nos números, nas ruas movimentadas, no primeiro conflito com os pais, nas manifestações de afetos ou até mesmo nas estrelas que olham para baixo em noite escuras e silenciosas.

Claro que estamos tentando dar sentido ao filme, pois o sentido existe somente no real, a imagem fílmica é real porque é vista, no entanto, talvez sejam apenas repetições da compulsão dos homens. Também pode ser que as imagens transcritas e transformadas, animadas, sejam como pedaços dos sonhos que freqüentemente são projetados pela luz no interior daquele que assiste. Esses são seres vivos e parecem ter sido incendiados por fagulhas vindas do cosmo; no sentido mais íntimo, tudo isso está carregado de significado, ou simplesmente possui significado apenas para quem o fez. Mas cada enquadramento, cada cena oferecida ao espectador deve levar em conta um conjunto de motivos que o leve para além do estado meramente contemplatório: cada

⁵⁹ *Id., Ibid.*, p. 316-7.

QUINQUAGÉSIMO NONO QUADRO.

Em primeiro plano frontal, o segundo guarda está se levantando. A câmera enquadra dos olhos para baixo e conforme ele se levanta a câmera percorre seu corpo, também mostra os detalhes de sua capa. O quadro de um segundo finda-se em sua mão segurando o punhal.

SEXAGÉSIMO QUADRO.

Em primeiro plano frontal, a câmera enquadra o rosto do primeiro guarda, há movimentos em que indique que ele está se levantando, enquanto isso ouve-se a voz de JOSEF K: “vocês”. O tempo é de um segundo.

SEXAGÉSIMO PRIMEIRO QUADRO.

Em primeiro plano frontal, JOSEF K é mostrado ainda deitado. O tempo é de um segundo.

SEXAGÉSIMO SEGUNDO QUADRO.

Em primeiro plano frontal o primeiro guarda faz um pequeno movimento com a cabeça, inclina para o lado esquerdo. Está fazendo um gesto, chamando o colega para sair daquele lugar. O tempo é de um segundo.

pedaço mostrado dentro da história narrada deve levar à reflexão sobre quem a inventou. Em hipótese alguma isso quer dizer que o cineasta seja criador e inventor do mundo, porque ele não inventa nada, mas apresenta à tela fragmentos representados de sua versão de mundo e seu emaranhado universo de significações. Nesse caso, o que se sucede é a costumeira curiosidade aguçada de investigar as coisas que ainda não sabem, que por sua vez se convertem em obra fílmica. Ele tem olhos abertos como todo ser humano que enxerga as coisas e histórias que a vida do homem oferece em seu espetáculo diário. É certo que muitas dessas coisas e pessoas já foram observadas e vistas, mas o interessante é que o olhar do cineasta imaginoso não é um olhar comum e preguiçoso. E mesmo apesar da pressa esquizofrênica do nosso tempo que parece vedar a visão que podemos ter da realidade, ele se lança em escavações e descobertas. O que está escondido numa simples vitrine de uma loja qualquer da rua significa, pois lá dentro há coisas e imagens que estão sendo animadas num conjunto de desejos simultâneos. Não se pode dizer que as outras imagens que não estão ali sejam inatingíveis.

Não deixa de ser maravilhoso ver filmes de cineastas que percebem que há coisas parecidas acontecendo em lugares e locais diferentes ao mesmo tempo. Mas esse jogo fica ainda mais interessante quando se invertem suas peças, isto é, a linearidade da narração. Coisas e acontecimentos que rodeiam a paisagens são contadas e mostradas de maneira memorável. Voltando ao exemplo da rua, há muitas casas, prédios, e coisas pedindo para serem vistas. Então um olhar audacioso, desconcertante é exposto. Essa idéia não é um tema arbitrário, mas uma circunstância. Tudo que acontece nesse ambiente deve afetar a criação, as idéias do lugar e das pessoas desse lugar. O fato de as pessoas passarem pela rua e andarem de maneira rotineira e cansada e também olharem de maneiras diferentes a mesma vitrine ou um prédio, deve ser considerado no processo criativo. Se um dia foi venturoso para uma garota correr nessa rua no final de tarde, pode ter sido demasiadamente triste para um marido perder a esposa num acidente, nessa mesma rua; ou ao contrário, também, pode ter sido nessa rua que os dois se conheceram quando ainda eram adolescentes. Tudo isso pode ficar refletido no gesto do cineasta quando se tenta contar um história. Filmar a realidade é o mesmo que voltar a ver, é animar novamente, devolver à vida aquilo que sofre ameaças de ficar paralisado pelos olhares distraídos, isso talvez seja uma busca do eterno no presente. Por outro lado, também é a comunicação das coisas ligadas pelas pessoas. Mas também é mostrar sem a intenção de estar mostrando o certo ou errado, o que fica registrado é o diálogo com o mundo e suas impressões captadas pela visão.

SEXAGÉSIMO TERCEIRO QUADRO.

Em plano geral, o eixo da câmera está a direita. Já em pé o primeiro guarda vira o corpo para a esquerda e sai. No mesmo enquadramento, o segundo guarda que segura o punhal na mão direita, também sai. O tempo da imagem é de um segundo.

SEXAGÉSIMO QUARTO QUADRO.

Em plano geral de cima, os dois guardas estão saindo e JOSEF K está deitado sobre as pedras. A sua direita, acima de sua cabeça há incidências de luzes. No final do quadro, K já começa a se levantar. O tempo é de um segundo.

SEXAGÉSIMO QUINTO QUADRO.

Em plano médio a câmera está voltada à esquerda e enquadra os dois guardas que estão saindo do fosso. JOSEF K. fala sussurrando em desespero interno: “ vocês!”. Os dois guardas reagem olhando para direita. O tempo é de um segundo.

SEXAGÉSIMO SEXTO QUADRO.

Em plano médio frontal JOSEF K está acabando de se levantar e olha com desdém para os dois guardas. A câmera acompanha em movimento vertical para cima. O tempo é de um segundo.

A linguagem literária não se constitui apenas como um instrumento nobre de comunicação em que o autor – o poeta – conta histórias nos mais variados tipos de discursos. Nela reside signos e significações. Imagens e figuras de linguagem, aquilo que os homens comunicam em sua existência material e espiritual. As imagens cinematográficas possuem relações com as palavras. Não queremos dizer que as palavras são apenas abstrações incorporadas nos signos, mas representam significativamente as relações e a ordem de uma sociedade. As palavras são espécies de edificações do patrimônio comum de signos em que a linguagem cinematográfica permanentemente busca comunicação dentro de uma ordem social e ideológica. Significa e ressoa sobre aquilo que a humanidade acumulou durante o seu processo histórico.

Os signos são imitações da realidade em movimento, são animados. E evocam outros sistemas de signos mímicos comuns ao patrimônio de significados da história dos homens. Desta forma, condensa identidades aparentemente perdidas pela força corrosiva do tempo, agem cotejando, comparando, entrelaçando novos signos e significados, pois trazem de volta a fugacidade dos sentidos que se acumulam nos corpos, nas coisas, na imagem. Aparentemente a natureza da mímica está associada à determinação dos traços que o rosto apresenta enquanto expressões e gestos significativos. Dessa profusão entre passado e presente, o conjunto de gestos e signos mímicos da comunicação oral são também visíveis e ao mesmo tempo integram a gramática das línguas. Portanto esses signos lingüísticos e visíveis estão dispersos no mundo, na realidade e não são independentes e únicos para serem estudados como um produto de experimentações científicas.

Possivelmente o cinema em sua linguagem contaminada vem incorporando imagens agentes de um tipo de sociedade que pretende ser eterna. Aglomeram num extenso conjunto de signos visíveis – imagens fundadoras de uma prática apoiada na existência da manutenção e vigilância dessa mesma sociedade. Então pressupõe-se que ao longo do desenvolvimento dessa sociedade formou-se um série de imagens animadas – arquétipos estruturados no emaranhado mundo das comunicações naturais. É isso que vemos nos gestos e sons entranhados nas imagens cinematográficas. É a comunicação oral impressa no movimento dúbio do esquecimento e lembranças, enfim, os signos estão dispostos na memória coletiva dos homens e são revistos e incorporados na mímica, no gesto, no lugar, na memória, tal como nas imagens expressas nos sonhos.

“(...) o destinatário do produto cinematográfico está também habituado a “ler” visualmente a realidade, isto é, a manter um colóquio instrumental com a realidade que o cerca enquanto

SEXAGÉSIMO SÉTIMO QUADRO.

Em plano médio o eixo da câmera está à esquerda. Enquadra os dois guardas de lado. Estão de frente um para o outro, eles olham para JOSEF K. O tempo é de um segundo.

SEXAGÉSIMO OITAVO QUADRO.

Em plano médio, a câmera está à esquerda, JOSEF K. olha para os guardas. O tempo é de três segundos

SEXAGÉSIMO NONO QUADRO

Em plano médio, o eixo da câmera está voltado para direita. Vemos os dois guardas de costas saindo da pedreira. O tempo é de dois segundos.

SEPTUAGÉSIMO QUADRO.

Em plano médio, eixo à direita, JOSEF K observa os guardas subindo a pedreira. Rompe o silêncio e pronuncia: “vocês”. O tempo é de um segundo.

ambiente de uma coletividade, expressando-se precisamente também através da pura e simples presença óptica dos seus hábitos e dos seus atos. O caminhar só pela estrada, mesmo com os ouvidos tapados, é um contínuo colóquio entre nós e o ambiente que se expressa através das imagens que compõem: a fisionomia da gente que passa, os seus gestos, os seus acenos, os seus atos, os seus silêncios, as suas expressões, as suas “cenas”, as suas reações coletivas (multidões paradas nos semáforos, ajuntamentos em torno de acidentes de viação ou junto da sereia de porta capuana); os sinais de sinalização, as indicações de trânsito, o contornar de rotundas em sentido inverso e, em suma, os objetos e coisas que se apresentam carregados de significados e por isso “falam” brutalmente através da sua própria presença, são outros tantos exemplos possíveis”⁶⁰

As imagens estão na realidade dos homens e da sociedade. Estas se expressam através de signos. Talvez as imagens literárias ressoem como algo distorcido e irracional. O mundo, a realidade personificada em discursos e formas de linguagens, traz formas mímicas no interior das imagens.

Estamos buscando entrecruzamentos de linguagens, palavras e figuras coladas no arcabouço imagético. Trata-se também do mundo da memória, e do mundo onírico, pois no cinema de poesia esses dois mundos parecem se encontrar naquilo que é chamado de mundo material. É o momento presente disperso e aparentemente confuso, incoerente, irracional, viciado e turbulento. Num primeiro momento podemos encontrar tudo isso na mímica gestual: tudo aparenta ser arcaico, ultrapassando os limites da cronologia oficial. Tal fato talvez ocorra somente ao nível do inconsciente humano. Os mecanismos nos quais está calcado o cinema, e, principalmente, os filmes de arte são quase irracionais, pois não estão dispostos a entendimentos fáceis, nem em dicionários e nem em museus. Quase todo trabalho artístico, no caso, o filme, passa pela reconstrução da memória tal como séries desordenadas de fotogramas - imagens profusas e primordiais. Aleatoriamente podemos comparar essas imagens a uma seqüência cinematográfica de enquadramentos e planos nos mais variados tipos de perspectivas, proximidades e distanciamentos. É no caos do passado e do presente que estão soterrados vivamente nas imagens e sons utilizados pelo cinema e também os gêneros, estilos e significados das coisas e locais.

Na montagem, essas imagens brutas, ricas em significados e aparentemente presas à realidade se tornam signos. No filme, funcionam como sintagmas. O cineasta ao manipular os sons e imagens que são colados, ordenados dentro de uma forma artística

⁶⁰ Pasoline, *Empirismo Herético*, op., cit., 238.

SEPTUAGÉSIMO PRIMEIRO QUADRO.

Em plano geral, eixo à esquerda, a câmera enquadra os dois guardas saindo do fosso , estão de costas. O tempo é de dois segundos.

SEPTUAGÉSIMO SEGUNDO QUADRO.

Em plano médio, eixo à direita, JOSEF K olha para os guardas. Suspira em princípio de desespero e indignação e grita “Vocês!” O tempo é de dois segundos.

SEPTUAGÉSIMO TERCEIRO QUADRO.

Em plano geral, de baixo para cima os dois guardas são vistos já acabando de sair do fosso. Olham para baixo. O tempo é dois segundos.

SEPTUAGÉSIMO QUARTO QUADRO.

Em plano geral de cima para baixo vemos JOSEF K virando para o lado direito, olha para cima e grita em tom dramático: “Vocês!”. Nota-se que os refletores de luzes estão à sua esquerda e o seu corpo reflete em sombras sobre as pedras. O tempo é de um segundo.

também manipula signos. Os objetos mostrados, coisas, locais e personagens são como sintagmas do mundo dispersivo; a montagem é como um texto escrito, reúne as partes separadas, atribuindo-lhe significados. Também é uma invenção, assim como as gramáticas que ordenam a escrita.

Estamos falando de cinema de poesia. Uma língua não-narrativa de um espetáculo em evasão espacial. Ou seja, todos os seus elementos podem parecer oníricos e irracionais, pois as imagens e conteúdos estão ao nível da consciência: e são exploradas como elementos do inconsciente. É a linguagem do choque e também da persuasão. Trata-se de algo arquetípico – como as imagens que são liberadas durante o sonho – imagens de comunicação do nosso presente com o nosso passado. Essa linguagem é indireta, pois o outro – o espectador – não participa dessa comunicação quase intimista do autor e seus aparentes arquétipos. Estas imagens são subjetivas e fazem parte do submerso mundo da poesia. Também é o universo da integração oral com a realidade, profundamente arraigada no mundo da memória e é expresso através das palavras, do poema, do conto, do romance, ou seja através de imagens que configuram indiretamente e poeticamente as palavras.

Como o autor cinematográfico adentraria nesse mundo? Simplesmente seria através da imersão do autor na alma da sua personagem e da transposição da obra. De certa forma, isso é diferente de apenas reviver o mundo do personagem, isso também é uma escolha política e estética. É o discurso indireto livre. E no cinema o discurso indireto livre corresponde à subjetiva indireta livre. Já o monólogo interior seria uma narração da consciência do personagem. Mas no cinema, não é possível a técnica do monólogo interior na medida em que esse não tem a mesma possibilidade de interiorização e de abstração da palavra. No monólogo interior, o personagem dialoga com outros personagens e situações dramáticas quase sempre abstratas. São figuras ausentes. É a primeira pessoa vendo o mundo numa inspiração ensimesmada e essencialmente irracional em tempo e lugar e que se misturam o tempo todo. Pois no cinema não é possível citar exemplos do desaparecimento dos autores no interior dos personagens.

No cinema aquilo que está mais próximo do monólogo interior é a subjetiva indireta livre, em suma, por essa técnica o diretor engendra o estado subjetivo desorientado, desorganizado e contaminado do mundo do personagem. Ao mostrar o personagem dentro dessa técnica, ele – o personagem – emerge dentro de uma continuidade não obsessiva da montagem, desliga-se da pormenorização dos gestos e expressões faciais. Com essa técnica, o diretor comunga dos mesmos estados de alma do

SEPTUAGÉSIMO QUINTO QUADRO.

Em plano geral, de baixo para cima, os dois guardas já acabaram de sair do fosso. De frente, olham para JOSEF K que está gritando: “Vocês!”. O tempo é de um segundo.

SEPTUAGÉSIMO SEXTO QUADRO.

Em plano geral, de cima para baixo, JOSEF K grita estendendo os braços para cima. “Vocês, seus imbecis! ”. O tempo é de um segundo.

SEPTUAGÉSIMO SÉTIMO QUADRO.

Em plano geral, de baixo para cima, o segundo guarda se aproxima do primeiro; trocam olhares de cumplicidade. O tempo é de um segundo.

SEPTUAGÉSIMO OITAVO QUADRO.

Em plano médio a câmera está com o eixo voltado para direita. Enquadra JOSEF K em gesto desafiador. Ele diz: “Vocês terão de me matar!” O tempo é de um segundo.

personagem, que acabam, assim, por se aproximar. Para que isso ocorra é preciso que haja interação da imagem literária com a imagem cinematográfica.

Estamos falando de tensões entre linguagens. O roteirista ao transpor a imagem literária para a imagem cinematográfica cria um problema fundamental, pois entre cinema e literatura há um intervalo. Necessariamente aquilo que foi escrito no roteiro não quer dizer que vai ser filmado, realizado e finalizado dentro de uma forma artística. O realizador mistura aquilo que está escrito no papel com a feitura do filme. Transforma as imagens dos corpos dos atores em pedaços que aparentemente saltam de um espaço para outro de maneira não cronológica. Na história que é contada, esses espaços, locais fantásticos, memoráveis, são impressos na película, durando somente no momento da projeção. O filme é projeção tempo.

O roteiro tenciona a relação da imagem literária com a imagem cinematográfica, exatamente por não ser a última etapa da criação artística do filme. É o momento inicial da imagem em movimento. Concretamente representa o nascimento do filme, portanto é um estágio marcado por decisões e escolhas. O roteiro é um confluxo de conceitos e imagens que se imaginam em técnicas narrativas e figuras de linguagens.

Supostamente o que está escrito no papel precisa admitir de forma objetiva uma obra que não existe, mas que está em constante tensão para fazer-se existir. O autor e diretor ao mesmo tempo, cria a “ilusão” de algo a ser feito, justamente por considerar e explicitar instrumentos e técnicas de linguagens que desejam destruir-se para ganhar forma e conteúdo. Tais negações movimentam o interior da obra a ser feita. Nesse processo, linguagens se incorporam, audíveis e visíveis, aproximando-se em mundos aparentemente opostos, mas, com isso, retorna à retórica das formas de escrita literária. Este crivo de passagens revela vontades e definições estéticas da forma.

Estas aparentes definições fazem parte de um exame cuidadoso da multiplicidade de pedaços – imagens que produziram o todo – o filme. Razões que remetem à redefinições histórico-culturais da obra e também das relações objetivas e subjetivas dos homens e da sociedade. Há um intervalo, há uma ausência, há um vazio. Faltam coisas para preencherem o filme em significados e arte. São elementos do interior da obra que pedem para falar e serem vistos. O roteiro deseja a forma e ao visar a forma, converte-se num gênero e num estilo, tornando-se visível, e comunicando significados.

Essencialmente são arestas estilísticas em ação concreta. Todavia, não é a forma pela forma. São as formas se quebrando e fugindo do controle dos pormenores estilísticos. O roteiro é um instrumento para ser lido por dentro e por fora. Nele o

SEPTUAGÉSIMO NONO QUADRO.

Em plano geral, de baixo para cima, o primeiro guarda começa a acender o estopim da bomba que está nas mãos do segundo guarda. O tempo é de trinta milésimos de um segundo.

OCTAGÉSIMO QUADRO.

Em plano médio, a câmera está com o eixo voltado para direita. JOSEF K olha para cima, acabou de dizer: “Vocês terão de me matar!” O quadro finda-se quando K abaixa o braço que indicava os guardas. O tempo é de um segundo.

OCTAGÉSIMO PRIMEIRO QUADRO

Em plano geral de baixo para cima, o primeiro guarda acende o fósforo, o segundo guarda segura a bomba. O tempo é de um segundo.

OCTAGÉSIMO SEGUNDO QUADRO.

Em plano geral de cima para baixo, JOSEF K está em gargalhadas, desafia os guardas. O tempo é de um segundo.

OCTAGÉSIMO TERCEIRO QUADRO.

Em plano geral de baixo para cima, o primeiro guarda apaga rapidamente o fósforo. O segundo guarda levanta o braço que está o explosivo. O tempo é de um segundo.

realizador-diretor anota, descarta e improvisa a própria invenção, mas para isso é preciso astúcia, entendimento literário e política da escolha estética da obra a ser feita. Além de defronta-se com a vontade ideológica pormenorizada dos planos, seqüências, sons e diálogos. A escrita do roteiro traz pedaços a serem lapidados.

A palavra possui rudimentos dedutivos de algo a ser feito, realizado. Não é uma totalidade estritamente ordenada. Quando lemos um roteiro e logo em seguida o comparamos com o filme já feito, percebemos que há uma certa desorientação entre o que é mostrado e o que é escrito. Indubitavelmente, alguns elementos dessa escrita perdem-se no processo de feitura do filme. Então, pressupõe-se que estamos diante de elementos característicos e desordenados, não esquemáticos de uma estrutura que está em movimento, talvez por revelar a sensibilidade técnica e literária do realizador de estar aberto às surpresas do instante da realização. Palavras e imagens vêm de mundos opostos? É o confronto de sujeições e deduções de mundos diferentes, mas há algo semelhante entre essas duas linguagens.

O roteiro cinematográfico articula o caos das línguas que se negam; mas não redime o resultado final da obra. Os pólos tensos entre imagem literária e imagem cinematográfica se estreitam a partir do instante em que o roteirista entra em comunhão com o autor da obra literária.

“Algumas obras possuem uma grande unidade no que diz respeito aos elementos que constituem, e a imagem literária que nelas se manifesta é original e precisa. Os personagens são de uma profundidade insondável, a composição tem uma extraordinária capacidade de encantamento, e o livro é indivisível. Ao longo de suas páginas, delineia-se a personalidade única e extraordinária do autor. Livros assim são obras primas, e filmá-los é algo que só pode ocorrer a alguém que, de fato, senta um grande desprezo pelo cinema e pela prosa de boa qualidade”⁶¹

É a interação do diretor com o autor. O diretor, ao entrar no interior da obra, transforma interativamente dois universos: o mundo das palavras e também o mundo em movimento das imagens. Discursos, figuras de linguagens e estilos narrativos entram em atrito.

Pier Paolo Pasoline diz que a elaboração do roteiro possui características essenciais. Na escrita ocorrem transferências de signos lingüísticos que se tornarão imagens. O roteiro transporta para o texto um acabamento visual que o texto literário não possui. Ainda não é o filme acabado, são uma série de alusões e suposições significativas que se

⁶¹ Andrei Tarkovski, Escupir o Tempo. São Paulo, Martins Fontes, 1990., p. 12.

OCTAGÉSIMO QUARTO QUADRO.

No plano médio, eixo voltada para direita, JOSEF K contorce-se em gargalhadas. O tempo é de um segundo.

OCTAGÉSIMO QUINTO QUADRO.

Em plano geral de baixo para cima o primeiro guarda sai correndo com a cabeça abaixada. O segundo guarda joga o explosivo e corre. Vemos a bomba caindo ao som das gargalhadas de JOSEF K. O tempo é de um segundo.

OCTAGÉSIMO SEXTO QUADRO.

Em primeiro plano o chão. O conjunto de seis bombas amarradas cai já fazendo fumaça. O som é misto; o chiado do explosivo e fortes gargalhadas de K. O tempo é de um segundo.

OCTAGÉSIMO SÉTIMO QUADRO.

Em plano geral frontal, os dois guardas correm, abandonam o local. O primeiro guarda corre na frente e os dois saem à esquerda da tela. Ouvimos gargalhadas de JOSEF K. O tempo é de um segundo.

OCTAGÉSIMO OITAVO QUADRO.

A câmara em plano médio, eixo voltado para a direita, mostra JOSEF K perfilado a esquerda. Continua rindo em desafio aos guardas. O tempo é de um segundo.

comunicam por contrastes e semelhanças. Ou seja, o roteirista ao usar palavras para expressar suas idéias sobre a imagem, mostra que ainda está situado no extremo do discurso literário. A característica desse extremo é demarcada pelo signo alusivo ao significado que se remete ao leitor. É o significado da obra a ser realizada.

“Bom, inicialmente seriam várias cenas do café da manhã - você já imagina como estavam escritas no roteiro -, muitas cenas com transições. E minha idéia era simplesmente fotografá-la como um café da manhã contínuo, sem fusões, só passando de uma época para outra. Parte da conversa tinha sido escrita antes; boa parte foi inventada durante as filmagens e uns dois ou três dias antes, nos ensaios.”⁶²

Se o filme é um conjunto de imagens confluentes que significam na história narrada, seria cada imagem apresentada ao espectador uma comunicação de idéias a respeito do assunto e o roteiro é antecipadamente o primeiro contato com essas idéias e imagens.

Já quando o filme é exibido ele é tempo. Aquele que assiste ao filme dá sentido pleno a ele e situa os personagens nas cenas e seqüências. Ordena. Na mudança de uma cena para outra, na mudança de imagem, muda o tempo, muda a duração. Então é preciso que o primeiro ato do personagem fique registrado na memória, pois o segundo ato sempre depende do primeiro. Sendo assim, o espectador traz de volta as cenas anteriormente mostradas.

Abordamos, nesse caso, reminiscências diante dos sons e das imagens. Para entender o filme, o espectador precisa da lembrança. Lembrar da morte dos personagens que ficaram para trás. Pois deixaram de existir no tempo da projeção da imagem que ficou perdida no passado. A memória pessoal do espectador vai compondo aqueles pedaços significativos da história que é contada. São quadros e fragmentos em movimento que possibilitam o entendimento. É a história em pedaços revelando a lógica daquilo que é contado. O espaço deixa de existir. Existe somente o momento presente da projeção. Os personagens transitam entre passado e presente, e afloram na consciência do espectador.

No ato mental da lembrança os personagens e histórias ganham continuidade e lógica. Mas no intervalo - entre cenas, acontece a quebra do curso normal das situações dramáticas, pois a história é contada aos poucos, nesse momento, ocorre a interrupção dos acontecimentos, provocando, assim, expectativa e excitação na imaginação do espectador, pois é impossível contar a vida toda de uma pessoa. O cinema é

⁶² Orson Welles *op. cit.*, p. 95.

OCTAGÉSIMO NONO QUADRO.

Em plano geral, eixo à esquerda, os dois guardas são vistos por trás. Correm. O tempo da imagem é de um segundo. As gargalhadas de JOSEF K permanecem.

NONAGÉSIMO QUADRO.

Em primeiro plano, a bomba já está totalmente coberta por fumaças. O som é do estopim queimando e voz de K em gargalhadas. O tempo é de um segundo.

NONAGÉSIMO PRIMEIRO QUADRO.

Em plano geral de cima. JOSEF K abaixa-se, pega uma pedra e atira. O tempo é de um segundo.

NONAGÉSIMO SEGUNDO QUADRO.

A câmera está em plano geral, eixo à esquerda. Por trás vemos os dois guardas se abaixando para se proteger da explosão. O som é das gargalhadas de JOSEF K no tempo de um segundo.

NONAGÉSIMO TERCEIRO QUADRO.

A câmera em plano geral e eixo frontal mostra o vazio do local abandonado. Nos três primeiros segundos ouvimos gargalhadas em desespero de JOSEF K. Depois a explosão rompe a terra, espalhando sobre o vazio um imenso clarão.

NONAGÉSIMO QUARTO QUADRO.

Em plano geral outras explosões. O foco da câmera inclina levemente na vertical para cima, onde se formam cogumelos de fumaças no vazio. Nota-se fusões de imagens. A música é o adágio de Albinone em alta densidade sonora. O tempo é de vinte e seis segundos.

essencialmente constituído de intervalos temporais e espaciais. Essa ausência, esse vazio, parece seduzir o espectador.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, MILTON JOSÉ DE. CINEMA. **ARTE DA MEMÓRIA. CAMPINAS**, CAMPINAS, AUTORES ASSOCIADOS, 1999.

ALIGHIERI , DANTE. **A DIVINA COMÊDIA**. TRAD. CORDÉLIA DIAS D' AGUIAR. RIO DE JANEIRO: EDIOURO; SÃO PAULO: PUBLIFOLHA, 1998.

AMÂNCIO, MOACIR. **O TALMUD** (EXERTOS), SÃO PAULO, ILUMINURAS, 1992.

ARTAUD, ANTONIN. **ESCRITOS DE ANTONIN ARTAUD**. PORTO ALEGRE, L&PM EDITORES, 1986.

BENJAMIN, WALTER. **MAGIA E TÉCNICA , ARTE E POLÍTICA**. TRAD. SERGIO PAULO ROUANET. SÃO PAULO: BRASILIENSE, 1994.

_____. CRÍTICA DA VIOLÊNCIA - CRÍTICA DO PODER. **DOCUMENTOS DE CULTURA. DOCUMENTOS DE BARBÁRIE**, SÃO PAULO, CULTRIX: EDITORA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1986.

_____ e SCHOLEEM, GERSON. **CORRESPONDÊNCIAS**. SÃO PAULO, PERPECTIVA, 1993.

BACHELARD, GASTON. **A DIALÉTICA DA DURAÇÃO**. TRAD. MARCELO COELHO. SÃO PAULO: ÁTICA, 1994.

BIBLÍA SAGRADA DE JERUSALÉM, SÃO PAULO, PAULUS, 1986.

_____ **A TERRA E OS DEVANEIOS DO REPOUSO**. TRAD. PAULO NEVES DA SILVA, SÃO PAULO, MARTINS FONTES, 1990.

BLOOM, HAROLD. **A ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA. UMA TEORIA DA POESIA**, RIO DE JANEIRO, IMAGO, 1991.

_____. **ABAIXO AS ESCRITURAS SAGRADAS**, SÃO PAULO, MARTINS FONTES, 1996.

BORGES, JORGE LUIS. **HISTÓRIA DA ETERNIDADE**, SÃO PAULO, EDITORA GLOBO, 1996.

BUBER, MARTIN. **EU E TU**. TRAD. NEWTON AQUILES VON ZUBEN. SÃO PAULO: MORAES, 1974.

_____. **DO DIÁLOGO E DO DIÁLOGO**. TRAD. MARTA EKSTEINDE SOUZA QUEIROZ E REGINA WEINBERG. SÃO PAULO: PERSPECTIVA, 1982

CARRIÈRE, JEAN-CLAUDE. **A LINGUAGEM SECRETA** DO CINEMA. TRAD. FERNANDO ALBAGLI E BENJAMIM ALBAGLI. RIO DE JANEIRO: NOVA FRONTEIRA, 1995.

DOSDOIÉSVSKI, FIODOR. **MEMÓRIAS DO SUBSOLO**, TRAD. BORIS SCNAIDERMAN, SÃO PAULO, PAULICÉIA, 1992.

DURAS, MARGUERITE. **O CAMINHÃO**. TRAD. JOSÉ SANZ. RIO DE JANEIRO: RECORD, 1997.

_____. **BOAS FALAS: CONVERSAS SEM COMPROMISSOS**. ENTREVISTA À XAVIÈRE GAUTHIER. TRAD. SIENE MARIA CAMPOS. RIO DE JANEIRO: RECORD, S/D.

_____. **ESCREVER**. TRAD. RUBENS FIGUEIREDO. RIO DE JANEIRO: ROCCO, 1994.

DELUMEAU, JEAN. **HISTÓRIA DO MEDO NO OCIDENTE 1300 - 1800**. SÃO PAULO, COMPANHIA DAS LETRAS, 1989.

EISENSTEIN, SERGEI. **O SENTIDO DO FILME**. TRAD. TERESA OTTONI. RIO DE JANEIRO: JORGE ZAHAR EDITOR., 1.990

_____. **A FORMA DO FILME**. TRAD. TERESA OTTONI. RIO DE JANEIRO: JORGE ZAHAR EDITOR, 1990.

GAGNEBIN, JEANNE MARIE..**HISTÓRIA E NARRAÇÃO EM W. BENJAMIN**. SÃO PAULO: PERSPECTIVA: FAPESP: CAMPINAS, S.P: EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, 1994.

HALL, EDWARD T. **A DIMENSÃO OCULTA**, RIO DE JANEIRO, FRANCISCO ALVES, 1977.

HILLMAN, JAMES. **CIDADE E ALMA**, SÃO PAULO, STUDIO NOBEL, 1993

_____. **ENCARANDO OS DEUSES**, SÃO PAULO, CULTRIX/PENSAMENTO, 1980.

JANOUGH, GUSTAV. **CONVERSAS COM KAFKA**. TRAD. CELINA LUZ. RIO DE JANEIRO: NOVA FRONTEIRA, 1983.

JAMESON, FREDRIC. **AS MARCAS DO VISÍVEL**. RIO DE JANEIRO: GRAAL, 1995.

JUNG, C. G. **EU E O INCONSCIÊNTE**. TRAD. DORA FERREIRO DA SILVA, PETRÓPOLIS, VOZES, 1997.

KAFKA, FRANZ. **A CONSTRUÇÃO**. TRAD. MODESTO CARONE. SÃO PAULO: BRASILIENSE, 1994.

_____. **O DIÁRIO ÍNTIMO DE KAFKA**. TRAD. OSWALDO DA PURIFICAÇÃO. SÃO PAULO: ÉPOCA, S/D.

.

_____. **CARTAS A FELICE**. TRAD. ROBSON SOARES DE MEDEIROS. RIO DE JANEIRO: ANIMA, 1985.

_____. **NAS GALERIAS**. TRAD. FLÁVIO R. KOTHE. SÃO PAULO: ESTAÇÃO LIBERDADE, 1.989.

_____. **CARTAS AOS MEUS AMIGOS**. TRAD. OSWALDO DA PURIFICAÇÃO. SÃO PAULO, ÉPOCA S/ D.

_____. **O PROCESSO**. TRAD. MODESTO CARONE. SÃO PAULO, BRASILIENSE, 1988.

_____. **AMÉRICA**. TRAD. TORRIERI GUIMARÃES, SÃO PAULO, ÉPOCA 1965.

_____. **A MURALHA DA CHINA**. TRAD. TORRIERI GUIMARÃES, SÃO PAULO, CLUBE DO LIVRO, 1.968.

KANDINSKY, WASSILY. **PONTO E LINHA SOBRE PLANO**. TRAD. EDUARDO BRANDÃO, SÃO PAULO, MARTINS FONTES, 1997.

KAVÁFIS, KONSTANTINOS. **REFLEXÕES SOBRE POESIA**, SÃO PAULO, ÁTICA, 1998.

KAUFMANN, YEHEZKEL. **A RELIGIÃO DE ISRAEL**. TRAD. ATTÍLIO CANCIAN. SÃO PAULO, PERSPECTIVA, 1989.

MAIMÔNIDES (MOSHE BEM MAIMON) RABAM. **A TORÁ**, TRAD. YAACOV ISRAEL BLUMENFELD, RIO DE JANEIRO, IMAGO, 1979.

MARNER, TERENCE ST. JONH. **A REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA**, LISBOA, EDIÇÕES 70, S/D.

MIGUEL, ANTONIO E ZAMBONI, ERNESTA. REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO. MULTIPLICIDADE NA EDUCAÇÃO, CAMPINAS, EDITORES ASSOCIADOS, 1996.

MÜLLER, ERNEST. HISTÓRIA DA MÍSTICA JUDAICA, SÃO PAULO, EDITORA VEJA S/D.

PIRANDELLO, LUIGI. O FALECIDO MATTIA PASCAL; SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR. TRAD. MÁRIO DA SILVA, BRUTUS PEDREIRA E ELVIRA RINA MALERBI RICCI. SÃO PAULO: ABRIL CULTURAL, 1978.

PASOLINI, P. PAOLO. EMPIRISMO HEREJE. TRAD. MIGUEL SERRAS PEREIRA. LISBOA: ASSÍRIO E ALVIM, 1.982.

_____. DIÁLOGO COM PASOLINI. TRAD. NORDANA BENETAZZO, SÃO PAULO, NOVA STELLA, 1986.

PLATÃO, A REPÚBLICA: LIVRO VII, SÃO PAULO, ÁTICA, 1989.

POE, EDGAR ALLAN, O HOMEM DA MULTIDÃO, TRAD. DPRPTHEE BRUCHARD. FLORIANÓPOLIS, PARAULA, S/D.

ROOB, ALECANDER. ALQUIMIA & MISTICISMO, ITALIA, TASCHEN, 1997.

SCHOLEM, GERSHOM. AS GRANDES CORRENTES DA MÍSTICA JUDAICA. TRAD. J. GUINSBURG, DORA RUHMAN, FANY KON, JEANETE MEICHES E RENATO MEZAN. SÃO PAULO: PERSPECTIVA, 1995.

SARTRE, JEAN-PAUL. ENTRE QUATRO PAREDES. SÃO PAULO: ABRIL CULTURAL, 1977.

SONTAG, SUSAN. A DOENÇA COMO METÁFORA. TRAD. MÃRCIO RAMALHO. RIO DE JANEIRO, GRAAL, 1984.

SÓFOCLES. **REI ÉDIPO.** TRAD. J. B. MELLO E SOUZA. RIO DE JANEIRO, EDIOURO,S/D.

STAINER, GEORGE. **LINGUAGEM E SILÊNCIO: ENSAIOS SOBRE A CRISE DA PALAVRA,** SÃO PAULO, COMPANHIA DAS LETRAS,1988.

TARKOVSKI, ANDREI. **ESCULPIR O TEMPO.** TRAD. JEFFERSON LUIZ CAMARGO E LUÍS CARLOS BORGES, SÃO PAULO, MARTINS FONTES, 1990.

XAVIER, ISMAIL .**A EXPERIÊNCIA DO CINEMA** ,RIO DE JANEIRO, GRAAL, 1991

_____.**O DISCURSO CINEMATOGRAFICO : A OPACIDADE E A TRANSPARÊNCIA,** RIO DE JANEIRO, PAZ E TERRA, 1984.

WELLES, ORSON E BOGDANOVICH. **ESSE É ORSON WELLES,** SÃO PAULO, GLOBO, 1992.

FILMOGRAFIA.

A FAMÍLIA, ETORRE SCOLA, ITALIA .1987.

VIVER, AKIRA KUROSAWA, JAPÃO,1952.

BLADE RUNNER, O CAÇADOR DE ANDRÓIDES, RIDLEY SCOTT, EUA, 1982.

O PROCESSO, ORSON WELLES, EUA, 1962.

ANTES DA CHUVA, MICHO MANCHEVSKI, INGLATERRA, S/D.

1984, MICHAEL RADFORD, INGLATERRA, 1984.

BRASIL, TERRY GILBSON, EUA, 1985,

APOCALIPSE NOW, FRANCIS FORD COPPOLA, EUA, 1979.

PAI PATRÃO, PAOLO E VITTORIO TAVIANI, ITALIA, 1977.

APÊNDICE:

NO INTERIOR DA CONSTRUÇÃO DECOMPOSTA.

A ENTRADA.

Local e Tempo.

Passado. A entrada fica aberta. Andando lá dentro, a poucos passos, ele bate numa rocha natural, mas a verdadeira entrada fica a 1000 passos daquele lugar encoberta por musgos. É um fosso com labirintos e corredores estreitos, encontra-se ar fresco para se respirar. A casa daquelas criaturinhas leva direto ao muro externo: a saída.

Ação Física.

Ele Instalou a construção a poucos passos daquele lugar.. As terras que escorrem da parede apontam necessidades de reforma. Os recôndidos, cantos da casa exigem movimentos cuidadosos por serem tão parecidos com um fosso apertado; mas ali, corre ar fresco e tépido que vem de outros corredores, com isso, se joga no chão e rola. Ali, dorme o doce sono da paz. Nos cômodos arredondados se enrodilha, aquecendo confortavelmente o próprio corpo. Encontro e descanso. De repente, assusta-se e sai do sono profundo e fica escutando o silêncio profundo, então sorri tranqüilo para novamente mergulhar nos membros relaxados.

Ação Interior:

Com sono, e desejando possuir casa, avalia a construção, considera bem sucedida, mas ao mesmo tempo é uma tentativa frustrada de algo verdadeiro A vantagem em deixá-la destampada é para não chamar a atenção, pois lá dentro não há nada digno de ser investigado. Especulando sobre a possibilidade de alguém invadi-la, conforta, com este lugar, pois é tão seguro como o resto do mundo. No auge da vida, considera-se intranquilo e por isso busca a imortalidade e sonhos nos pontos escuros da camada escura de musgos que cobrem a entrada. A mente sagaz calcula possibilidades de defesas; talvez não fechar a entrada, mesmo que isso represente um risco de vida. De certa forma isso lhe conduz ao desejo de ter uma saída rápida, apesar da vigilância. Ali vive Enquanto silenciosamente vem o adversário. Isso o leva a desejar uma saída fácil Logo lembra que já conhece todos os

caminhos e direções de onde salteadores apaixonados revolvem terras das trilhas. Está envelhecendo e foge desesperadamente, e nem sente o aterro leve. Então pensa sobre o corpo soterrado. Acaba com a ameaça dos inimigos invisíveis que vivem dentro do chão. Acaba devorando criaturinhas que por ali desfilam, mas, imagina os dentes do perseguidor em suas coxas e as unhas arranhando as paredes lá da construção Distante fareja proteção. O silêncio da construção parece ser a coisa mais bela, entretanto é enganoso, como se as orelhas ampliassem de tamanho, ouvindo assim o zumbido de alguns bichos pequenos. O sono lhe causa bem-estar; paz, além disso especula sobre o futuro e o desejo de ter um casa segura, ou seja um bom teto para quando a velhice chegar. Sustos. No sono profundo com nos velhos tempos. Ali sensibiliza-se com os andarilhos sem casa que andam pelas estradas expostos aos estragos do céu e da terra e se escondem nos montes de folhas ou na matilha dos camaradas

UMA VEZ, NA PRAÇA.

Local e tempo.

Passado. No buraco, descreve a faina e a praça do castelo. Foi uma construção inútil, pois nesse lugar deveria ficar o burgo. A terra era solta e arenosa e teve de ser literalmente socada para formar a grande peça abobada e redonda. Interior da praça. Está ligado ao mundo externo. por uma grande via, são caminhos estreitos, aparentemente sem perigo - possui ar fresco. Foram instalados pelos camundongos e depois incorporados na construção.

Ação Física.

Algumas vezes no passado, o cansaço corporal, levou ao abandono de tudo e rolou no chão. Utilizou a testa para construir, mas a faina da praça tornou-se inútil, desnecessária no sentido que a construção não se beneficiou em nada com a trabalhadeira. Com a testa, correu de encontro à terra durante dias e noites, milhares de vezes. Reuniu na praça do castelo as provisões, pois lá fora tem uma grande reserva de provisões que dura mais de meio ano. Brinca, andando no meio delas. Fareja e devora orgulhosamente as criaturinhas que desfilam pelos corredores.

Ação interior.

Informa que a construção foi pensada para o caso de perigo extremo, não propriamente no caso de perseguição. É um cerco - a praça do castelo não fica exatamente no centro - é mais uma obra do juízo rigoroso do esforço corporal. *“Algumas vezes, no exaspero do cansaço corporal, eu quis abandonar tudo, rolei de costas no chão e amaldiçoei a construção, arrastei-me para fora e deixei-a aberta. Podia fazer isso porque não desejava mais voltar para ela, até que horas ou dias depois eu regressava arrependido, quase erigia um canto à incolumidade da construção e com alegria sincera começava a trabalhar de novo.”* Ficou feliz ao ver o sangue jorrar da testa durante a construção, pois era uma prova do início da solidificação da parede. Alegra-se com a quantidade de odores e possui visão exata de tudo, justamente para poder se defender de supostos ataques. *“Estou bem ciente disso, e mesmo agora, no auge da vida, não tenho uma hora de completa tranquilidade, pois naquele ponto escuro do musgo eu sou imortal e nos meus sonhos muitas vezes ali fareja, sem parar, um focinho lúbrico.”* Especulando defesas, acredita que deveria ter vedado a saída, mas isso não foi possível - simplesmente a precaução é para ter uma saída instantânea - são cálculos da mente sagaz. Então continua avaliando. Viver nesse recôndito lhe dá paz, mas enquanto isso o adversário perfura silenciosamente. Defesa e fuga. Também há os salteadores apaixonados, que de certa forma lhe deixam feliz, afinal eles podem apontar trilhas que indicam saídas. Internamente conhece todos os caminhos, mas está envelhecendo, e existem muitos deles que são fortes e os adversários parecem ser incontáveis. O desejo de evasão, leva-o a procurar uma saída fácil, principalmente quando está cavando. *“(...)ainda que seja um aterro leve, eu não sinto de repente - que o céu me proteja! Os dentes do perseguidor em minhas coxas. E não são apenas os inimigos externos que me ameaçam. Existem também os que vivem dentro do chão. Nunca os vi realmente, mas as lendas falam a seu respeito e creio firmemente nelas. São seres do interior da terra e nem a saga consegue descrevê-los.”* Sente-se perseguido por esses seres subterrâneos, na verdade está na casa deles. Nada o salva, nem mesmo a saída. Os corredores lhe proporcionam ar fresco e a possivelmente proteção.

O SILÊNCIO.

Lugar e tempo.

Passado. Em épocas de vida caseira, evita trilhar os últimos escaninhos do corredor que conduz à entrada.

Ação física.

Vistoriando a construção.

Ação interior.

Depois desse período de defesas, costuma-se recompor. Vistoriando as instalações da construção. *“A pena de me privar dela por muito tempo parece-me então dura de mais, mas reconheço a necessidade de excursões temporárias. Sempre há uma certa solenidade quando me aproximo da saída. Nas épocas de vida caseira eu me desvio dela, evito até mesmo trilhar os últimos escaninhos do corredor que conduz a ela; não é fácil vagar por ali, pois naquele lugar um completo intrincado de corredores; lá teve o início a minha construção, eu não podia ter a esperança de concluí-la de acordo com que estava no meu plano, comecei meio ludicamente naquele cantinho e assim se desencadeou lá a primeira alegria do trabalho numa construção labiríntica, que então me pareceu ser o coroamento de todas edificações(...).”* Na entrada já viu todos os inimigos sufocarem-se pelos labirintos afora. - brincadeiras vulneráveis, pois mal resistirá a um ataque sério ou a um inimigo que luta desesperadamente pela vida. Portanto deve reconstruir essa parte da Construção? Rememora. *“Outrora, quando iniciei a construção, podia trabalhar ali com relativa serenidade, o risco não era muito maior do que em qualquer outra parte, mas hoje significaria chamar quase voluntariamente a atenção para toda construção, o que não é mais possível.”* Desejo de salvação. A entrada pode enganar, desviar, torturar o agressor. Percebe as fraquezas da construção que foram impostas pela natureza. Nos passeios usuais, desvia-se desse lugar - uma visão desagradável, por que nem sempre quer examinar de perto suas falhas. Que o defeito continue existindo sem erradicação possível, mas que pelo menos isso seja poupado de ser visto. Anda pelos corredores e recintos, acredita estar entrando numa atmosfera de um grande perigo - às vezes, ali cessa a proteção. A construção e a entrada já foram reconstruídas e modificadas com forças gigantescas e rapidez de tempo.

QUASE SAINDO.

Lugar e tempo.

Presente. Debaixo da camada de musgos que deixou crescer junto ao chão da floresta. Logo na entrada.

Ação Física.

Há muito tempo não se move dentro casa. Com apenas um empurrão com a cabeça e já se vê fora da construção. Não ousa realizar esse pequeno movimento para não ultrapassar outra vez o labirinto da entrada, abre o alçapão com cautela e já está do lado de fora, abaixa cuidadosamente e corre para bem longe do lugar traiçoeiro.

Ação interior:

Convence-se de que tem que vencer o tormento desse labirinto - quando sai. E quando se perde em reflexões, parece estar sendo julgado. *“...a obra parece se esforçar para forçar em mim, cujo o julgamento está consolidado de longa data, o seu direito a existência....”* Não sai do lugar. Ao mesmo tempo em tom de ironia. *“Sua casa está protegida, fechada em si mesma. Você vive em paz, aquecido, bem alimentado, único senhor de um sem números de corredores e recintos - e é de esperar que deseja não só sacrificar, mas em certa medida abandonar tudo. Na verdade você tem de recuperar isso, mas não está se permitindo um jogada alta demais? Existiriam motivos racionais para tanto? Não para algo dessa natureza não pode haver motivos racionais ”* Questiona sobre vontade de recuperar a vontade de viver livre.

TUDO ISSO AQUI FORA É REAL. FORA DO CORPO.

Local e Tempo.

Presente. Fora no meio da floresta.. No buraco experimental coberto por musgos e também próximo da entrada. Fora da construção tentando uma chance de retorno. Lembrança espacial: quando estava na praça do castelo com a cara voltada para os dez corredores que dali partem, cada qual rebaixado ou erguido, reto ou arredondado, ampliando ou se estreitando. Assim, são igualmente silenciosos e vazios - a segurança está distante, então sabe exatamente que aqui fica o burgo que conquistou ao chão recalcitrante com unhas e dentes, batidas de pé e a cabeçadas. Intimidade espacial: *“E os recintos pequenos, cada qual tão familiar, mas que a despeito da inteira semelhança, eu diferencio nitidamente, de olhos*

fechados, pelo toque das paredes, e que me abraçam pacíficos e calorosamente como nenhum ninho acolhe seu pássaro? É tudo silencioso e vazio.

Ação Física.

Ainda se comprime pelos corredores. Depois, dispara pela floresta descampada e sente no corpo novas forças para as quais “...*não há espaço na construção, nem mesmo na praça do castelo...*” Na floresta ele caça. Volta e procura um bom esconderijo, vigia a entrada da construção durante dias e noites, sozinho. Deixa o posto de observação e faz um buraco experimental próximo da entrada Rasteja para dentro, tampa o fosso e empurra a camada de musgos. Sai e registra observações. E não encontra a melhor forma de saída. Procura. Movimento o corpo com dificuldades e corre até à porta. Deitado, passeia dormindo e acorda nos corredores e recintos da construção

Ação interior:

Em excursão, avalia o tipo de caça, a melhor porém, é a mais difícil. Os resultados são superiores. Aqui ele caça não como um vagabundo de estrada, por leviandade ou desespero, caça com objetivo e calma. Não está entregue à vida livre, pois o tempo é medido. Degusta o tempo sem preocupações, mas a vigilância da construção ocupa seus pensamentos. A vigilância lhe dá uma alegria indizível, tranquiliza-se com o sono “...*dormindo e tivesse a felicidade de poder ao mesmo tempo dormir profundamente e me vigiar com brio.*” Ali tem a felicidade de ver os fantasmas da noite, no desamparo e confiança do sono, mas por outro lado a plena força de vigília lhe assegura serena capacidade de julgamento. Reunindo observações de uma semana, avalia que o trânsito nessa área é grande. Afasta-se, pois é melhor não expor-se ao movimento - obviamente há consequências “*Aqui há muitos inimigos e mais ainda cúmplices dos inimigos, mas também lutam uns contra os outros, e ocupados nisso passam correndo ao largo da construção...*” Houve épocas felizes em que quase confiei a mim mesmo que a inimizade do mundo contra mim talvez tivesse cessado ou aninado, ou que a força da construção me punha acima da luta de extermínio travada até então.” Por vezes já teve desejos infantis de não mais voltar à construção e de se instalar na vizinhança da entrada, isso de certa forma lhe deixa feliz. Questiona-se sobre a segurança que há na construção. Somente fora, percebe o perigo de estar lá dentro, porém o inimigo sente seu faro - é uma falsa tranquilidade. E o destruidor está vigiando. “*a porta ainda está inviolada e aguardo o seu ataque, e apenas passo por*

ele...". Satura-se da vida ao ar livre. *"Mal acostumado, porém, por ter visto tanto tempo tudo que passou em cima da entrada, é muito penoso para mim, agora, efetuar o procedimento de uma descida que faz alarde e não saber o que acontecerá em todo o espaço atrás das minhas costas e mais tarde atrás da porta do alçapão que outra vez se fecha."* Fica esperando - curiosidades. Quer descer., mas descer significa ir ao encontro de uma infinidade de perigos, portanto, recorre ao confronto da vida lá fora e à construção. *"E me livro de todas as dúvidas e corro em linha reta no dia claro em direção à porta, evidentemente para levantá-la, mas não posso, ultrapasso-a e me atiro de propósito num espinheiro para me punir, punir por uma culpa que não conheço."* Ali ele teme ser seguido por inimigos inocentes. *"...algum serzindo repulsivo que, por curiosidade vem atrás e assim, sem saber, se torna chefe do mundo contra mim"* Deduz que seja alguns amigos da floresta, um amante da paz. Ao revelar sua dedução, também revela sua vontade violenta em dilacerá-lo, rasgá-lo e beber do seu sangue, para em seguida rasgar seu cadáver com as presas. *"mas ninguém chega e eu fico reduzido a mim mesmo. Continuamente às voltas com a dificuldade da coisa, perco muito da minha ansiedade, não evito a entrada de forma ostensiva, minha ocupação predileta fica sendo vagar em torno dela, é quase como se eu fosse o inimigo e espionasse a ocasião conveniente para invadi-la com êxito."* Reclama da solidão e solicita a companhia de um confidente; pois esse personagem não existe. *"Eu a construí para mim e não para visitantes, e acredito que não permitiria sua entrada mesmo ao preço de que ele tornasse possível que eu descesse à construção, não deixaria entrar."* Desconfiança, acredita que o inimigo deve observar por trás: *"Será que posso acreditar, naquele em que confio olho a olho, igualmente quando não o vejo e a cobertura de musgos nos separa? É relativamente fácil confiar em alguém à distância, mas do interior da construção, ou seja, a partir de um outro mundo, confiar plenamente em alguém de fora, eu julgo impossível. Essas dúvidas, porém nem são necessárias, basta de reflexão. durante ou depois da minha descida à construção, os incontáveis acasos da vida podem impedir a pessoa em quem acredito, de cumprir o seu dever".* Continua a lamentação. *"Não, tudo resumindo não preciso de jeito algum lamentar que estou sozinho e que não tenho ninguém em que posso confiar. Com isso não perco seguramente nenhuma vantagem e é provável que me poupe prejuízos. Confiança só posso ter em mim mesmo e na construção."* Imagina que isso poderia ser evitado pelo projeto de duas entradas. Perde-se em reflexões técnicas e recomeça a sonhar com uma construção perfeita. *"... de olhos fechados vejo com encanto possibilidades de construção claras e menos claras para entrar sem ser notado."* e *"Mas não o sejam tanto assim. Na angústia nervosa do momento, não significa subestimar muito a construção, vê-la apenas como uma cavidade, para dentro da qual se quer rastejar com maior segurança possível?"* . Imagina que também está no meio do perigo tentando a própria salvação. *"...com os dentes cerrados e com toda a força da vontade quero que a construção não seja outra coisa senão o buraco destinado a salvar minha vida, e que ela realize essa tarefa claramente definida com o*

máximo de perfeição...” Preocupações: *“Elas são outras, mais ativas, mais ricas de conteúdos, o mais das vezes amplamente reprimidas, mas o seu efeito devorador é talvez igual ao das preocupações que a vida lá fora apresenta...”* “ *É muito doloroso admitir isso, mas é preciso fazê-lo, precisamente diante da entrada, que agora se fecha - literalmente se enrijece - contra mim .*” No burgo supõe que pode ser ferido pelo inimigo, pois, assim acredita no aproveitamento do sangue que poderia infiltrar o chão. Ali, o tempo adquire conotação de beleza e dormindo ou acordado sempre existe algo a ser contemplado. E com a cara voltada para os dez corredores que dali partem, lembra da praça do castelo cercada por provisões de carne.

O ZUMBIDOR. OS RUÍDOS. DE ONDE VEM O RUÍDO?

Local e Tempo.

Presente. Na entrada, debaixo da camada de musgos. Nos corredores esguios em meio à pletora de carnes. Dentro da Construção, mas num corredor em declive que vai a praça do castelo. Nos corredores congestionados de ar.

Ação Física.

Desce e sobe lentamente. Desce outra vez. Com a cabeça pendendo, pernas inseguras, tateando e quase andando, levanta a camada de musgos. Fica deitado debaixo da camada de musgos banhados à sangue e sucos de carnes. Muda-se novamente para baixo e fica esgotado da trabalhadeira. Leva a carne para os corredores estreitos de paredes frágeis - o labirinto. Força, fazendo pressão para frente. Acelera, puxando para trás os pedaços de carne e decide ir para frente. Defende-se comendo e bebendo. O labirinto está transposto. Arfando, arrasta a presa numa das vias principais. Não há mais trabalho, tudo rola para baixo e faz alguns reparos, continuando a peregrinação vagarosa pelos corredores. É acordado por um pequeno ruído sibilante. Fica escutando atentamente - Reclina o corpo na parede para escutar. Dá início às escavações de maneira aleatória, tapando e nivelando a terra. Não se aproxima do local do ruído fino que soa em intervalos irregulares, como um apito. Afasta-se dali e começa escutar sorrindo, mas logo pára. Amplia à área de pesquisas, desde o corredor até a praça do castelo. Praça do castelo. Embaixo dentro do fosso. Nas paredes. e montes de terra. Ausculta nas paredes em cima, embaixo e no chão, todos os

lugares. Na extensão da praça não ouve nada, afasta-se para ouvir o ruído no solo. Criaturinhas caem em chusma e fazem pequenos barulhos. Atira torrões para o alto e paredes - mas os pequenos animais não estão ali, então revolve as paredes, raspa aqui e ali. Procura essas criaturinhas nos montes de terras e se atrapalha. Lembra que já adormeceu várias vezes no trabalho, ficou com as patas cravadas na terra.. Em cima,. desliza o ouvido na parede toda vez que o ruído rasga a terra.. Corre à praça do castelo. Come, depois volta, ouve e salta para trás, diante da parede: um novo perigo.

Ação Interior:

“Então, já incapaz de pensar de tanta fadiga, com a cabeça pendente, pernas inseguras, meio dormindo, mais tateando que andando, me aproximo da entrada, levanto devagar o musgo, desço lentamente, por distração deixo a entrada aberta muito tempo sem necessidade, lembro-me então do que esqueci, subo outra vez para corrigir a falha, mas por que sair novamente?” Debaixo da camada de musgos nada lhe perturba, pois, ninguém lhe seguiu e tudo parece estar calmo. Muda de lugar e sente os efeitos do espaço no corpo. Reencontra a velha habitação. *“É um mundo novo, que oferece forças novas, e o que lá em cima é cansaço, aqui não vale como tal.”* e reconhece a necessidade de vistoriar até mesmo a praça do castelo: exaustão, inquietude e zelo, tal como um longo sono profundo. Ao arrastar as provisões, não se sente tão velho, porém conforma-se com a memória que se turva por completo. *“...tenho um tempo infinito - dentro da construção, para mim, é infundável - , pois tudo que faço ali é bom e importante de certo modo me sacia.”* Brinca, ri sozinho, alegra-se com tantas atividades. *“...ó praça do castelo, eu vim, não dei nada pela minha vida, depois que, durante tanto tempo tive a estupidez de temer por causa dela e retardar o regresso a você. Que me importa o perigo, agora que estou com você! Vocês me pertencem, eu lhes pertenço, estamos ligados, o que pode-nos acontecer ? Que a tropa se apinhe lá em cima e estejam preparados que irão romper o musgo! E com sua mudez e seu vazio a construção também me saúda e reforça o que digo”* Para eliminar o ruído é preciso determinar o local das novas escavações, que também pode funcionar como um novo condutor de ar. Considera-se em investigações, mas é necessário silêncio. Avalia a natureza inocente do ruído: possui grandes pausas devido ao congestionamento das correntes de ar. Perde-se em reflexões sobre problemas técnicos e possui vontade de continuar a vagueando pelos corredores e labirintos. *“Com fundadas razões, pois enquanto não ocorre a constatação não posso também me sentir seguro, mesmo que fosse apenas o caso de saber para onde vai rolar um grão de areia que cai de uma parede”* Nota semelhanças entre os zumbidos, compara o sopro dos sons

irradiantes, percebe centros que emanam o ruído. Enxerga perfurações nas paredes do castelo, deduz que os pequenos animais foram atraídos pelos odores das previsões. Então culpa-se por não ter isolado a praça do castelo quando ainda era jovem “...*criar um espaço vazio na extensão do muro em volta, até um pequeno alicerce infelizmente não destacável da terra. Nesse espaço vazio sempre imaginei, não sem razão, a mais bela morada que podia existir para mim. Pende sobre a curva da parede puxar o corpo para cima, deslizar para baixo, dar uma cambalhota e sentir outra vez o chão nos pés... poder evitá-la, poder deixar os olhos descansarem dela, adiar para outra alegria de vê-la e, apesar disso, não ter de abster dela, mas segurá-la firme nas garras, algo impossível quando se tem apenas uma entrada comum aberta até ela; sobretudo, porém, poder vigiá-la, ficar recompensado da privação da sua vista, de tal modo que, quando se tivesse de escolher entre a permanência na praça do castelo ou no espaço vazio, se escolhesse este par toda a vida, ali circulando sempre de cima para baixo - protegendo-a.*”

Não há beleza. Contenta-se em saber que o corredor está em conexão com a praça do castelo. Ruídos, tensão prolongada do rumor e suas pausas. Pode ser um consolo. Pousa o ouvido no solo, sente-se feliz por não ouvir nada. Quando ouve algum barulho, logo deduz que são as criaturinhas infernais executando seus trabalhos. Fica contrariado, pois nunca realmente chegou a vê-las. “*Talvez minha sensibilidade às perturbações tenha se tornado maior com os anos, mas a audição de jeito algum ficou mais aguçada*” e “*Na verdade, observo desde há muito tempo, e com bastante cuidado, a vida cá embaixo, mas o mundo é múltiplo e nunca falta surpresas desagradáveis.*” Uma chusma de pequenos bichos caiu em seu território. Eles são minúsculos e por isso investigam a terra escavada, atiram torrões ao ar para que eles se desfaçam nas menores partículas. Tenta mudar de método. “*Abrirei um grande, autêntico fosso na direção do ruído e não paro de cavar antes de descobrir, independente de qualquer teoria, a causa real do ruído. Vou então eliminá-lo, se isso estiver ao alcance da minha força, mas se não, terei pelo menos certeza.*” Conforta-se com a decisão, pois tudo que fez até agora, parece ter sido apressado demais, associa essa idéia às tribulações do mundo lá de cima - deixou-se ser levado pela completa confusão de fenômenos estranhos. O zumbido - audível, que leva à confusão mental, mas ouve a cada par de horas para em seguida registrar o resultado com paciência. Desassossego interior. De olhos fechados treme de medo, exatamente como algumas horas anteriores. Medo. Tem vontades de começar a cavar novamente - estupidez e obstinação, só pelo prazer de cavar. Especula sobre a escavação de um novo fosso. Na verdade quer reparar os estragos que causou à construção. Realmente esse fosso precisa levar a um objetivo e provavelmente será longo, se não levar a lugar nenhum, será interminável, isso de certa forma representa um distanciamento ainda maior da construção. Trabalho duro, mas não tão mau quanto o mundo de lá de cima. Essa escavação é uma

entrega ao destino incerto. Começa a cavar o fosso, preocupando-se com o acabamento. Encontra dificuldades, pois está muito distraído. Dá início a um novo fosso. No meio do trabalho comprime o ouvido na parede e escuta a terra rolando em declive nos seus pés. É uma ruína. *“Ficam sobrando protuberâncias feias, rachaduras incômodas, sem dizer que, no geral, o aprumo antigo de uma parede tão remendada não quer se recompor. Tento me consolar com o fato de que é apenas um serviço provisório. Quando eu voltar e a paz estiver restaurada, vou corrigir tudo definitivamente, num instante se fará tudo.”* Sente-se atraído pelos vários ruídos que estão espalhados por vários pontos dos corredores. Ironia aos contos de fadas. *“Às vezes me parece que o ruído cessou, de fato ele faz longas pausas, não se repara mais no zumbido, o próprio sangue pulsa demais no ouvido, depois se juntam duas pausas numa só e por um momento se crê que o zumbido terminou de vez. Continua-se sem escutar, dá-se um pulo, a vida toda sofre uma reviravolta, é como se a fonte da qual flui o silêncio da construção se abrisse.”* Evita testar logo a descoberta, está buscando alguém a quem possa confiar. Então galopa-se até à praça do castelo, recorda-se de uma vez em que despertou para a nova vida: com fome, arranca pedaços de provisão no meio da terra e engole um pedaço regressando ao local da descoberta, erra o caminho, o zumbido prossegue inabalável. Cospe a comida, começa a fazer mecanicamente alguma coisa para não chamar atenção. *“...como se o inspetor tivesse chegado e fosse preciso representar um comédia para ele.”* O ruído está diferente, está se avolumando e alguém parece se aproximar. Ouve passos - salta de medo e analisa os dispositivos de defesas. *“Em todos esses anos tive muita sorte, a sorte me estragou tive intranquilidade dentro da sorte e não me leva a nada.”*

MAIS PROFUNDO DOS CORREDORES. A MATURIDADE.

Lugar e tempo.

Presente. Nos corredores. Caminho da entrada.. Na cobertura de musgos - Alto. Solo arenoso. Presente e passado. No corredor distante e no monte de terra.

Local e Tempo.

Presente. Fazendo o longo caminho de volta à praça do castelo, tudo parece agitado. Passando diante do fosso experimental. Na praça e debaixo do monte de terra.

Ação Física.

Nos corredores adentro deixa-se levar pelos ruídos. Vai até os mais longínquos e jamais vistos. Não esteve lá desde que saiu da construção e está completamente intocável. Lá, embriaga-se com o silêncio. Não se entrega e acelera os passos sem saber muito bem o que está procurando - adiantamentos. Erra o caminho até atingir o labirinto da entrada. Na cobertura de musgos, fica escutando sem registrar nada. O zumbido aumenta e serpenteia pelo labirinto. Ouvindo o barulho, arranha e raspa a terra ao lado. Supõe que a construção não seja sua, então, toma outro rumo, se aproxima daquele lugar distante. Pelo suposto desvio do animal escavador - fica escutando no silêncio e novamente começa a trabalhar. Faz uma longa pausa no trabalho para ficar escutando na parede, o inimigo deu meia volta e está regressando da viagem. Escuta o zumbido em dez pontos escolhidos por acaso. O zumbido continua o mesmo. Volta à praça. Balança a cabeça - não há saídas. Desiste e fica olhando o fosso experimental. Na praça do castelo come um pedaço de carne sem pele e se esconde debaixo do monte de terra e transborda-se no silêncio. Mordiscando, lambe os pedaços de carne.

Ação Interior

Especulando defesas, elabora planos imagináveis de vistorias, para rapidamente começar a trabalhar. Supõe ser tarde para escavação de um fosso experimental e o objetivo seria a proteção dos temores que o ajudaria a identificar o perigo. Então recorre a um antigo plano, mas o deixa de lado, bem como deixou o trabalho, para em seguida ouvir o aumento do volume dos ruídos pelos corredores. No caminho de entrada deixa se atrair pela camada de musgo - *“... coisas distantes prendem o meu interesse - distante para o momento. Subo até em cima e fico escutando. Silêncio profundo: como é belo aqui, ninguém se preocupa com a minha construção, todos tem seus interesses, nenhum deles está relacionado comigo, como é que cheguei a isso? Completa inversão da situação: o que até então era o local de ameaça, na construção, se tornou lugar de paz, ao passo que a praça do castelo foi arrastada para o barulho do mundo e dos seus perigos.”* Realmente não existe paz: silencioso ou agitado, o perigo espreita, mas às vezes fica insensível por ter sido por demais solicitado ao zumbidos que vem das paredes. O zumbido

aumenta e se aproxima. Serpenteando o labirinto, esconde-se debaixo da camada de musgo - sossegado, elabora novas hipóteses sobre as causas dos ruídos. Dos sucos das criaturinhas? Na verdade esses ruídos vêm de pontos distantes, houve uma invasão de águas e aquilo que parecia um assobio, seria um murmúrio. Abstraindo o fato porém, não tem nenhuma experiência nesse sentido - desviou logo a água subterrânea que encontrou. Novamente abstraindo, o zumbido pode ter se tornado um murmúrio. A imaginação detem o zumbido que vem de um animal único e grande. *“Muita coisa depõe contra a afirmação de que o ruído possa ser ouvido em toda a parte, sempre ao mesmo volume e além disso, regularmente dia e noite.”* Perde-se elaborando hipóteses sobre o grande animal - zumbidor. Lidando com a idéia, ele é ouvido a grandes distâncias porque trabalha furiosamente e cava o chão. A terra treme com a escavação e o tremor perdura, então percebe apenas a última vaga do barulho. O animal não está indo em sua direção, o ruído é inalterável. Outro plano: pelo barulho, imagina que o zumbidor tenha traçado alguns círculos em torno de sua construção. Reflete sobre o barulho: a principal ferramenta do animal não são as garras, mas o focinho ou a tromba que revela sua força descomunal, sua inspiração de ar deve provocar um estrondo de estremecer a terra, pois trabalha sem descanso, escavando dia e noite. Elaboro outro plano a ser executado imediatamente, pois já deveria ter tomado precauções. *“...Alguém está se aproximando! Como é que durante tanto tempo, tudo correu calmo e feliz? Quem guiou os caminhos dos inimigos, para que eles seguissem um amplo arco de desvio da minha propriedade? Por que fui tanto tempo protegido para agora ficar assustado? O que eram, diante deste, os pequenos perigos sobre os quais passei o tempo pensando? Será que eu esperava, como proprietário da construção, ter a supremacia sobre todo aquele que se aproximava?”* Responde: *“A felicidade da posse me estragou, a vulnerabilidade da construção me tornou vulnerável, os ferimentos dela me doeram como se fossem meus. Eu precisaria ter antecipado isso e, ao invés de ficar na minha própria defesa...”*. Continua o monólogo interior sobre a defesa da construção. Se fosse atacado por alguém, isolaria tudo com entulhos obtíveis num prazo mais curto nas regiões menos ameaçadoras - esses aluviões deveriam proteger a moradia e também soterrar o atacante. Julga-se incapacitado por ter tomado essas providências, como um criança consumiu seus dias em jogos pueris, pois as evidências disso sempre foram óbvias. Lembra da juventude. e reflete sobre as ações presentes. No entanto é algo parecido com ações ocorridas no início da construção, quando ainda trabalhava como aprendiz nos primeiros corredores. Ele já havia escavado uma pequena praça que fracassou em sua extensão e paredes *“... em suma, tudo estava de tal forma no princípio, que aquilo só podia valer como tentativa - como algo que, se a paciência acabasse, poderia ser abandonado, de repente e sem muito pensar.”* Sempre fez pausas em sua vida -

sobre o monte de terra ouviu ruídos à distância, mas era motivado pela curiosidade da juventude , não ficou com medo. Ali ficou ouvindo as pegadas do escavador, sem saber a distância. Nota que o som é bem mais fraco - ansioso, permanece frio e calmo. Supõe estar numa construção que não seja a sua. O escavador nunca foi em sua direção - o ruído aumentou, está se aproximando. “ *...jovem como eu era, talvez eu tivesse em absoluto descontente como a idéia de ver o bicho escavador emergir de repente da terra; mas não aconteceu absolutamente nada semelhante - o fragor do ruído diminui.* ” Supõe que o animal tenha desviado o rumo do caminho. Escuta longamente no silêncio - isso não impediu a continuidade da construção. A construção vai daquele dia até o momento presente. Considera-se indefeso para receber o inimigo, mesmo já sendo um velho mestre de obras, parece não conter o medo das forças que malogram quando se aproxima da decisão de estar cara a cara com o seu antagonista. Lamenta a própria segregação corporal: “ *...por mais velho que eu seja, entretanto parece que gostaria de ser mais velho que ainda do que sou –tão velho que não pudesse mais me levantar do meu lugar de descanso embaixo do musgo. Pois não agüento mais ficar aqui, ergo me e disparo para dentro de casa, como se nesse local tivesse encontrado novas inquietações em vez de sossego.* ” Refletindo sobre o zumbido, acredita ter mais sossego embaixo da camada de musgos, mas nesse local cada instante que passa sacode quem ouve. No caminho da praça do castelo, as paredes movediças parecem olhar para seus passos. Desvia o olhar, tentando buscar um decisão salvadora na própria expressão. Não tem solução - desiste. Especula: o túnel teria ido ao encontro dos condutores de ar e teria reduzido o trabalho de busca da origem do ruído. Desesperança.. Debaixo do monte de carne, pensa alternadamente no grande animal. “ *Ele está migrando ou trabalhando na própria construção?* ” Se ele estivesse no curso da migração, então seria possível um entendimento. Se ele romper o caminho na mesma direção, então será possível um entendimento. Sonha com um acordo, mas.. “ *(...) no momento em que avistamos um ao outro, mais: no momento em que nos pressentirmos um perto do outro, nenhum deles antes, nenhum depois, com uma fome nova e diferente, mesmo que estejamos completamente saciados, mostraremos, sem sentir, nossas garras e nossos dentes um para o outro.* ” Imagina que o animal possa estar cavando sua própria construção, descarta a possibilidade de entendimento. O animal parece muito distante. Se recuasse um pouco, ficaria como nos velhos tempos, mesmo sendo uma experiência má, isso de certa forma lhe animaria a reformar a construção. Supõe que o animal sabe tudo a seu respeito. Quando medita, considera improvável que o animal tenha lhe ouvido, talvez ele tenha algumas informação a seu respeito, mas desconhece sua origem. É um inimigo oculto.. “ *...apesar de inimaginável, que dispunha de algumas informações sobre mim, mas de resto ele nunca me escutou. Enquanto eu não tinha*

conhecimento dele, ele não seria capaz de me ouvir, pois o meu comportamento então era silencioso: não há nada mais quieto do que o reencontro com a construção; depois, quando fiz as escavações experimentais, ele poderia ter-me escutado, embora minha maneira de cavar produza pouco rumor; se ele, porém me ouviu, ele deveria ter notado alguma coisa - o animal precisaria, pelo menos enquanto trabalhava, parar de vez em quando e prestar atenção. Mas tudo continuou inalterado.”