



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



THIAGO BENÍTES DOS SANTOS

TECNOLOGIA E *MEDIA* ÓTICOS EM FRANZ KAFKA

Porto Alegre
2010

THIAGO BENITES DOS SANTOS

TECNOLOGIA E *MEDIA* ÓTICOS EM FRANZ KAFKA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Literatura Comparada: Teorias Literárias e Interdisciplinaridade.

Orientador: Prof. Dr. Michael Korfmann

Porto Alegre
2010

Für Johanne.

AGRADECIMENTOS

A CAPES e ao DAAD pelo indispensável apoio.

Ao professor Christoph Schamm pela também indispensável ajuda com o DAAD.

A querida colega e amiga Marivone Sirtoli que com atenção leu o trabalho.

A Simona Druckmann, Markus Osswald Santana e Chris que foram mais importantes do que imaginam pela força e amizade na Alemanha.

A Bärbel Schädlich e Detlef Hecht que tornaram minha estadia na Alemanha bastante incomum ao me proporcionar uma família e muitos aprendizados em um país até então teórico para mim.

Ao professor Roland Reuß da Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg pela acolhida no escuro e ajudas várias.

Ao professor Michael Korfmann pela recepção, aprendizados e considerações ao longo do trabalho.

A Johanne Schädlich que esteve comigo desde o início do mestrado e deu muito amor, apoio e carinho, além de ajuda com traduções e versões.

A minha mãe, cujo sacrifício foi base indispensável para tudo o que já realizei.

Não poderia esquecer também de minha Juliette Binoche, que juntamente com a Johanne, foram as que mais próximas estiveram de mim ao longo do trabalho, tornando-o assim mais leve.

O cinema: desdobramento [*Auswicklung*] <resultado [*Auswirkung*]?> de todas as formas de percepção, velocidades e ritmos já pré-formados nas máquinas atuais, de tal maneira que todos os problemas da arte contemporânea encontram sua formulação definitiva apenas no contexto do cinema.

Walter Benjamin

Wir Juden sind eigentlich keine Maler. Wir können die Dinge nicht statisch darstellen. Wir sehen sie immer im Fluß, in der Bewegung, als Wandlung. Wir sind Erzähler.

Franz Kafka

RESUMO

Desviando das interpretações tradicionais da obra de Franz Kafka que a tratam sob o aspecto do labirinto, caos, absurdo e burocracia, este trabalho propõe analisar os influxos da tecnologia e *media* óticos tanto em seus textos biográficos quanto ficcionais. Referente à tecnologia, será trabalhado o aspecto da vida profissional de Kafka, que regularmente é visto unicamente dentro do contexto do trabalho burocrático no escritório da companhia seguradora. Essa parcialidade normalmente negligencia o fato de Kafka ter sido um perito em máquinas e ter como uma de suas principais funções a de fiscalizar os níveis de periculosidade em diversas fábricas. O pressuposto é que esse aspecto não deixou de se infiltrar em sua obra. No sentido das inovações emergentes da época, o trabalho se ocupa, além do aspecto das máquinas, também com as novas formas perceptivas geradas pela experiência urbana. No ponto de vista do trabalho essa experiência urbana se sedimenta nos textos de maneira fortemente visual. Tanto a experiência dos carros e bondes quanto do cinema e *Kaiserpanorama* geram uma escrita fortemente visual. Assim, se aborda uma possível influência provinda dos *media* óticos. Quanto a este aspecto se trabalha inicialmente o cinema já que Kafka deixou registros de visitas ao cinematógrafo em muitas de suas anotações, tanto em diários quanto em cartas. O trabalho mostra o quanto esse *medium* não figurava simplesmente como um divertimento secundário para o autor, mas sim que ele deixou de diversas formas traços em sua escrita. Tais traços são verificados tanto através de temas utilizados pelo cinema mudo quanto na aplicação de técnicas cinematográficas emprestadas à narrativa literária. O segundo *medium* ótico analisado é o *Kaiserpanorama*, dispositivo bastante popular no início do século XX, que através de um dispositivo binocular permite assistir uma sequência de fotografias estereoscópicas estáticas com efeito tridimensional. Em seus escritos Kafka deixou manifestações bastante entusiásticas a respeito desse aparelho. A intenção de aproximar a obra kafkiana desses dois *media* essencialmente tão divergentes entre si, aponta assim uma particularidade de seus textos, ou seja, uma oscilação entre elementos dinâmicos (cinematográficos) e estáticos (fotográficos).

Palavras-chave: Franz Kafka. Literatura. Cinema. *Media* óticos. Tecnologia

ABSTRACT

Deviating from traditional interpretations of the works of Franz Kafka that deal with them in terms of the labyrinth, chaos, absurdity and bureaucracy, the purpose of this work is to consider the introduction of technology and visual media on both his fictional and biographical texts. In relation to technology, this work will consider Kafka's working life, which is usually only seen in the context of his bureaucratic functions with the insurance company. This bias often causes one to overlook the fact that Kafka was an expert in machines and that one of his main functions was to monitor the risk levels in several factories. The present analysis assumes that this part of his life also permeated the substance of his works. This work also considers new perspective forms resulting from the urban experience that manifest themselves in a markedly visual way in his texts. The descriptions of both his experience with cars and trams and that with cinema and *Kaiserpanorama* generate strong visual images. Records of Kafka's encounters with cinematographers, in his diaries and letters, support the view that the visual media must be considered as a possible influence on Kafka's work. This work shows how these media did not simply appear incidentally, but influenced his writing in many ways. Such influences are manifested in the themes of silent movies and in the application of cinematographic techniques borrowed from literary narrative. This work also considers the influence of *Kaiserpanorama*, a very popular early twentieth century optical medium. In his writings Kafka expresses great enthusiasm for this binocular device which permits a viewer to watch a series of still stereoscopic photographs providing a three-dimensional optical effect. In summary, the intention of this work is to analyze the convergence and combination of dynamic cinematographic influences and static photographic influences on some particular qualities of Kafka's writings.

Keywords: Franz Kafka. Literature. Cinema. Visual media. Technology

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Cartaz com anúncio de artistas da fome em Berlim em 1926.....	19
Figura 2 - Siegfried Löwy, Ottla Kafka (esquerda) e primas	31
Figura 3 - Ilustração do relatório à companhia de seguros.....	34
Figura 4 - Capa do relatório à companhia de seguros	35
Figura 5 – Ditafone.....	39
Figura 6 – Carta de Kafka à Felice endereçada ao escritório da Carl Lindström	39
Figura 7 - Cartaz oficial do show aéreo de Bréscia em 1909.....	61
Figura 8 - Greta Schröder como Ellen em Nosferatu de Murnau (1922)	78
Figura 9 – L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat.....	81
Figura 10 - Oravský hrad, atual Eslováquia	104
Figura 11 – <i>Kaiserpanorama</i>	110

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
1.1 Apresentação do trabalho	8
1.2 Acessos comuns à obra de Franz Kafka.....	15
2 A MODERNIDADE, A TÉCNICA E FRANZ KAFKA	24
2.1 Modernidade e tecnologia do início do séc. XX nas artes.....	25
2.2 Franz Kafka e tecnologia.....	30
2.2.1 O caso de <i>Na Colônia Penal</i>	42
2.3 Franz Kafka, viagens, tráfego e o cinema	46
2.4 Show aéreo de Bréscia	59
3 A VISUALIDADE EM FRANZ KAFKA	64
3.1 Roupas	66
3.2 Gestos.....	71
4 DISPOSITIVOS ÓTICOS EM FRANZ KAFKA	80
4.1 Cinema.....	80
4.1.1 O <i>doppelgänger</i> no cinema e em <i>O processo</i> de Franz Kafka.....	92
4.1.2 O <i>castelo</i> de Franz Kafka e <i>Nosferatu</i> de Murnau	100
4.3 O <i>Kaiserpanorama</i>	110
5 CONCLUSÃO	118
REFERÊNCIAS	124

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação do trabalho

Este trabalho se concentra no âmbito da Literatura Comparada, dentro da linha de pesquisa de Estudos Interdisciplinares, que se ocupa das relações entre literatura e outras áreas do conhecimento. A presente dissertação tem como impulso inicial buscar traços que aproximem a tecnologia e os *media* óticos à obra de Franz Kafka. O ponto de partida foi uma resposta de Kafka à pergunta de Gustav Janouch, autor tcheco, famoso especialmente por seu livro *Gespräche mit Kafka* (1961), sobre a personagem Karl Rossmann de *O desaparecido ou Amerika*¹ (1912), na qual ele afirma: “Eu não esbocei pessoas. Eu contei uma história. São imagens, apenas imagens” (JANOUGH, 1961, p. 28, tradução nossa). A tentativa é de esclarecimento desse comentário, já que Kafka o faz sem maiores elucidações.

O trabalho teve como base inicial a obra *Kafka vai ao cinema* (1996) de Hanns Zischler; ator, dramaturgo, tradutor e ensaísta que, entre outros, atuou em filmes de Wim Wenders. Posteriormente, Zischler trabalhou em obras semelhantes como *Borges im Kino* (1999) [Borges no cinema] e em 2008 publicou em parceria com Sara Danius a obra *Nase für Neuigkeiten: Vermischte Nachrichten von James Joyce* (ainda sem tradução no Brasil), onde ele trabalha a utilização de miscelânea de notícias de jornais na obra de James Joyce.

Durante o trabalho de escritura da dissertação foi publicado um livro pelo Prof. Peter-André Alt da *Freie Universität Berlin* intitulado *Kafka und der Film: über kinematographisches Erzählen* (2009) [Kafka e o filme: sobre a narrativa cinematográfica] onde ele trata da aplicação da linguagem cinematográfica na obra de Kafka com o intuito de suprir a carência da obra de Hanns Zischler, que se baseia mais nos apontamentos biográficos que Franz Kafka deixou explicitamente a respeito do cinema e não necessariamente trabalha sua aplicação ao material ficcional. Essas duas obras formaram de certa forma os principais pontos de partida do presente trabalho por oferecer abundante material sobre o tema.

Já que o trabalho trata da relação entre Kafka e o cinema, seria razoável mencionar que o trabalho se direciona no sentido cinema-literatura e não filmagens de literatura. Em círculos de leigos onde o tema do trabalho foi mencionado, frequentemente surgia o pensamento de que a intenção era uma análise das filmagens baseadas nos romances, especialmente *O processo* (1962) de Orson Welles que, sem dúvida, colaborou fortemente para uma maior divulgação posterior do romance que o originou. Sem esquecer outro filme, menos conhecido, mas que capturou com

¹ A partir deste momento as menções a esse romance serão referidas apenas como *O desaparecido*.

certa precisão o ambiente de outra obra de Kafka: *O castelo* (1968) de Rudolph Noelte. Também é relativamente conhecida a filmagem de Michael Haneke para *O castelo* (1997) que, no entanto, criou um ambiente um pouco distinto do romance. O trabalho analisa a motivação inversa ao procurar ver o influxo do cinema na literatura no século XX. Nesse caso o cinema será considerado como um *medium* que redefine outras formas mais antigas de expressões artísticas, como a literatura. Assim como a imprensa de Gutenberg revolucionou a escrita e a fotografia fez com que a pintura (em certo sentido também a literatura) revisse seus objetivos, o cinema também adquiriu relevância ao apresentar uma nova forma de ver. Baseando-se no pressuposto da interação recíproca entre as artes, e especialmente no impacto exercido pelos novos *media* sobre os mais antigos, serão identificados elementos que unam cinema e literatura, tanto temática quanto tecnicamente.

Partindo do pressuposto de que Kafka possui uma plasticidade bastante forte em seus textos, o trabalho objetiva buscar elementos que comprovem essa afirmação ao considerar que Kafka viveu sua vida madura no auge das revoluções tecnológicas e no período do surgimento do novo *medium* – parte integrante e dependente das tecnologias emergentes – que tem na imagem sua substância mais básica: o cinema.

As obras analisadas de Kafka não abarcam somente os textos ficcionais, mas também o material biográfico composto de cartas e diários, ao se considerar que ele é bastante relevante para uma interpretação de elementos que tenham importância dentro do tema aqui investigado. Peter-André Alt em sua biografia *Franz Kafka: der ewige Sohn* (2008) [Franz Kafka: o eterno filho] dedica ao assunto o capítulo intitulado *Das Tagebuch als Versuchslabor* [O diário como laboratório de ensaio] onde informa que nos diários

[...] entram impressões de conversas que geralmente registram fragmentos de diálogos; além disso, formas de auto-observação que revelam o próprio estado da alma e do corpo; anotações de fantasias diárias e sonhos; lembranças de visitas ao teatro e ao cinema, palestras e noites de leituras; reflexões sobre leituras que se manifestam em sinopses, excertos, citações ou julgamentos; cartas e fragmentos de cartas; tradições orais (especialmente lições do Talmude e rituais religiosos); reminiscências da infância; fragmentos de esboços literários, mas também textos completos; finalmente ideias sobre o ofício de escritor e seu resultado. Esses distintos campos temáticos têm em comum o fato de serem tratados com pretensão poética (ALT, 2008, p. 160, tradução nossa).

Alt conclui que à primeira vista é possível ter a impressão de que a minuciosa autopercepção no diário de Kafka se mantém em primeiro plano, mas esse diagnóstico oculta o fato de que a descrição de condições corporais, humores e emoções é ditada pela imaginação. Assim, o material da experiência forma uma massa maleável que se torna objeto da imaginação literária. Nesse sentido o diário de Kafka serve exclusivamente para experimentar formas

narrativas e temas (p. 161). Além desse fato, é possível afirmar que de uma forma geral o material biográfico do escritor não possui menos importância do que o ficcional. Eles são lidos e trabalhados dentro das pesquisas sobre Kafka como fonte de material que corrobora os textos ficcionais. Talvez poucos outros escritores tenham ambos os materiais (biográfico e ficcional) em tão estreita relação.

Primeiramente o trabalho procura apresentar interpretações tradicionais da obra de Franz Kafka e mostrar como muitas vezes elas são realizadas sem um maior embasamento no material deixado pelo próprio escritor. Serão esboçados alguns exemplos dessas interpretações que apresentam um discurso rebuscado, mas que não oferecem elucidações mais objetivas com fontes em experiências que o escritor tcheco realmente tenha vivido, perpetrando assim, aquela imagem comum do submisso oprimido pelo pai. A sensação de *démodé* das interpretações mais convencionais encontrou suporte e confirmação no recente e polêmico livro de James Hawes: *Excavating Kafka* (2008), que trata de temas até hoje bastante “óbvios” a seu respeito, mas que conforme o autor são leituras infundadas. Antes de tudo, é necessário deixar claro que o presente trabalho não pretende refutar textos capitais como os de Theodor Adorno e Walter Benjamin, nem a importante troca de cartas entre os dois filósofos onde são discutidos seus respectivos artigos relacionados à obra de Kafka. Sua importância dentro dos estudos sobre o autor é indiscutível. Talvez Adorno tenha sido o primeiro a mencionar a relação de Kafka ao cinema quando disse que “os romances de Kafka [...] são [...] os últimos e evanescentes vínculos textuais com o cinema mudo (o qual, não por coincidência, desapareceu quase simultaneamente à morte de Kafka)” (ADORNO² *apud* ZISCHLER, 2005, p. 76). Mesmo que Adorno não ofereça maiores esclarecimentos sobre a afirmação, esse apontamento foi feito ainda no ano de 1934, apenas dez anos após a morte do escritor e quando o cinema falado ainda engatinhava.

Paralelamente a James Hawes, Anthony Northey também se inclui entre os pesquisadores que buscam desfazer certos clichês criados em torno de Kafka e corrobora a ideia de que muitas interpretações unicamente teóricas sem uma busca em bases empíricas ou biográficas acabam por causar uma má interpretação da obra kafkiana. Ele menciona, por exemplo, o adjetivo “kafkaesco” e diz que muitos estudiosos de Kafka lamentam a existência dessa expressão. Ela normalmente aponta para algo burocrático, sombrio, bizarro e surgiu com essa intenção. Porém, quando o nome de Kafka é mencionado e imediatamente as pessoas remetem a essa imagem, isso se torna negativo, na medida em que exagera e expõe erradamente muito do que Kafka quis dizer em sua obra (VAUGHAN, 2008).

² Carta datada de 17 de dezembro de 1934. In: Henri Lonitz (Org.). *Theodor W. Adorno / Walter Benjamin: Briefwechsel, 1928-1940*. Frankfurt, 1994, p. 95.

Após um panorama de leituras bastante típicas, será realizada no capítulo dois uma aproximação da técnica e da tecnologia à literatura de Franz Kafka. Enquanto tais fenômenos se expressam manifestamente em algumas obras de vanguarda, como, por exemplo, no Futurismo, o mesmo normalmente não é visto em Franz Kafka, que frequentemente constrói seu espaço ficcional fora do tempo e do espaço historicamente definido, apesar de ter vivido em plena maturidade intelectual no auge dos movimentos vanguardistas. O empreendimento tenta verificar a relevância que o tema adquiriu em sua vida e posteriormente na obra ficcional. O trabalho pretende se debruçar sobre a relevância da tecnologia emergente no início do século passado, que começa a deixar unicamente o âmbito industrial e a fazer parte da vida cotidiana. Inicialmente isso se verifica na vida profissional de Kafka que trabalhou em uma empresa de seguros, e além das funções burocráticas no escritório, também realizava visitas a fábricas para inspecionar a segurança dos trabalhadores; conforme Harro Segeberg, ao contrário da maioria de seus colegas escritores, Kafka conhecia a realidade industrial da virada do século por experiência própria (SEGEBERG, 1997, p. 311, tradução nossa).

Dentro desse contexto, se apresentará o conto *Na colônia penal* (1919), que trata de um caso onde foi utilizada uma terminologia bastante técnica na descrição pormenorizada do funcionamento de uma máquina de tortura e morte. Nesse exemplo, talvez mais do que em qualquer outro, Kafka parece fazer uso do conhecimento que a proximidade com as máquinas lhe ofereceu.

O fato de que na virada do século as máquinas começaram a participar mais ativamente da vida cotidiana se tornou perceptível nas grandes cidades, onde elas tiveram uma forte influência nas novas percepções pela agitação causada em função do tráfego. Nesse sentido é possível encontrar elementos bastante recorrentes ao longo da obra tanto biográfica quanto ficcional que já apontam a questão do movimento e da velocidade. Como confirmação das afirmações apontadas, foi possível se apoiar em Malcolm Pasley que trabalha o assunto em seu artigo *Kafka als Reisender* (1985), assim como Mark Anderson se aprofunda na discussão em seu livro *Kafka's Clothes: Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle* (1992) e fornece valiosas informações ao inserir a obra de Kafka, especialmente *O desaparecido*, dentro do gênero das *travelling narratives*. Peter-André Alt em *Kafka und der Film* também trabalha o tema do trânsito, da velocidade e de corridas de automóvel no cinema inicial relacionando-o à obra de Franz Kafka. O mesmo faz Hanns Zischler ao discutir o assunto em *Kafka vai ao cinema*.

Ao considerar bastante estreita a relação entre a velocidade resultante do desenvolvimento tecnológico e sua experiência nas grandes metrópoles através do bombardeio de imagens em movimento e do próprio movimento em si com a percepção cinematográfica, será feita uma

abordagem a respeito da importância dessa tecnologia para as novas percepções. Será levado em consideração que o cinema pode ser visto como uma forma de expressão artística mais condizente com as novas tecnologias, na medida em que depende dessa mesma tecnologia e mecânica para sua produção e reprodução. Arnold Hauser no capítulo final intitulado *A era do cinema* de sua *História Social da Arte e da Literatura* (2000) informa que o cinema

[...] trata-se de uma arte que evoluiu a partir dos alicerces espirituais da técnica e, portanto, muito mais de acordo com os problemas que a aguardam. A máquina é sua origem, seu veículo e seu assunto mais adequado. Os filmes são “fabricados” e permanecem ligados a um aparelho, a uma máquina, numa acepção mais estrita do que os produtos das outras artes. [...] O notório, o mecânico, o que se movimenta automaticamente, é o fenômeno básico do filme. Correr sozinho ou em competição, viajar e voar, fugir e perseguir, transpor obstáculos espaciais são temas cinematográficos por excelência. O cinema nunca se sente tanto em seu meio como quando tem de descrever movimento, velocidade e cadência. [...] O filme é, sobretudo, uma “fotografia” e, como tal, já é uma arte técnica, com origens mecânicas e visando a repetição mecânica [...] (HAUSER, 2000, p. 989).

Nessa afirmação se pode identificar um forte ponto de ligação entre a tecnologia e a cinematografia. A velocidade que deriva da evolução tecnológica existente nas grandes metrópoles oferece uma percepção que a cinematografia utilizará como um de seus elementos básicos.

Como encerramento do capítulo se apresentará o ensaio intitulado *Die Aeropläne in Brescia* [Os aeroplanos em Bréscia] de Franz Kafka publicado no jornal *Bohemia* de Praga a respeito de uma visita realizada por ele e os irmãos Max e Otto Brod em setembro de 1909 a um show aéreo realizado em Bréscia na Itália. Nesses primórdios da aviação, Kafka figurou como o primeiro escritor a descrever os aviões dentro da literatura de língua alemã, e baseando-se em seus conhecimentos técnicos, realizou uma descrição dos novos aparelhos com tal minuciosidade que lembra um técnico especialista no assunto, ainda que mantenha o estilo literário em suas reflexões.

O capítulo três é dedicado à questão da visualidade em geral presente na obra de Kafka e, sobretudo, em relação à descrição de roupas e gestos utilizada como elemento para a constituição de uma poderosa plasticidade em seus textos. Será levado em consideração que esses elementos não possuem uma função secundária ou meramente ornamental, mas sim que formam a substância mais íntima ao descrever as condições sociais das personagens ou o clima de um ambiente.

Com relação às roupas, se verificará como elas são presença recorrente na obra de Kafka. Partindo do pressuposto de que desde a mais tenra infância a própria loja de acessórios do pai serviu como uma de suas primeiras escolas, se considera isso já constitui um fator decisivo para

que não sejam negligenciadas ou consideradas acessórias. Posteriormente se faz uma tentativa de aproximação entre a moda e o tráfego, na medida em que ambos possuem como característica um caráter fugidio de algo que passa e está sempre em movimento.

O segundo momento mostrará a presença e importância dos gestos em sua obra. Apesar de ser um dos componentes mais básicos do cinema mudo, primeiramente foi realizada uma aproximação dos gestos em Kafka com o teatro, tanto o teatro chinês como vê Walter Benjamin como também o teatro iídiche. Posteriormente se tentará uma aproximação com a linguagem cinematográfica e assim apresentar elementos que possivelmente possam ter sido retirados dessa linguagem para utilização no conto *Um fratricídio* (1919), na medida em que este parece apresentar o estilo de um roteiro cinematográfico. A seguir se mostrará como uma possível convergência a utilização desses elementos gestuais com a técnica da continuidade visual idealizada por Béla Balázs em seu clássico teórico sobre o cinema mudo *Der sichtbare Mensch* (1924) [O homem visível]. Sua teoria sustenta-se basicamente na ideia de que um bom filme dispensa a utilização de textos e deve apoiar-se unicamente na continuidade do apresentado visualmente para uma compreensão do narrado. Como corroboração para essa análise, ainda foi de grande importância a obra *Kafka's Clothes* de Mark Anderson, onde são trabalhadas com profundidade as questões das roupas e gestos em Kafka. Assim também o livro *Kafkas Roman "Der Verschollene" ("Amerika")* (1965) [O romance "O desaparecido" ("América") de Kafka] de Wolfgang Jahn, onde é analisada a presença de roupas, gestos e fisionomia em Franz Kafka.

No capítulo quatro entrará em discussão o cinema de uma forma mais direta, já que até aqui ele foi tratado mais superficialmente ou em relação aos tópicos anteriormente trabalhados. Será apresentada uma tentativa de romance em parceria com Max Brod intitulada *Richard und Samuel* (1912) que não ultrapassou os limites de um primeiro capítulo, mas que apresenta uma menção direta a um filme bastante mencionado por Kafka em seus diários: *A escrava branca* (1911). O trecho ilustrado não apresenta necessariamente estrutura cinematográfica ou utilização dessa linguagem, mas sim unicamente associa a velocidade do carro andando pelas ruas e as imagens fugidias com a experiência cinematográfica que é manifestamente mencionada no capítulo em questão.

Com o intuito de aplicar diretamente técnicas cinematográficas à estrutura da escrita kafkiana foi possível encontrar, sobretudo no romance *O desaparecido*, características que podem remeter à técnica de "continuidade visual" que através da simples sequência de cenas apresentadas pelo narrador já aponta uma narrativa visual que dispensa as falas ou manifestações psicológicas das personagens.

No romance *O desaparecido* foi possível identificar outra técnica cinematográfica, cuja criação é atribuída a David Griffith em 1909: a montagem paralela. Esta se constitui pela intercalação de cenas teoricamente simultâneas, causando a impressão de uma simultaneidade que seria assim impossível tanto no *medium* livro quanto no cinema mudo inicial, em função de ambos exigirem uma sequência temporal de cada cena independente.

Como outro elemento de *O desaparecido* foi retomado o tema do tráfego e associado ao cinema, na medida em que o romance não se limitaria simplesmente à aplicação das técnicas acima mencionadas, mas sim também estilisticamente apresenta elementos da *travelling narrative*, que mostra cenas de uma forma sempre improvisada ao privá-las de uma razão ou motivo para que aconteçam; seu surgimento é sempre superficial, sem passado nem futuro, sem história ou profundidade psicológica.

A aproximação das técnicas cinematográficas como colagem e montagem à literatura é mais óbvia em romances como *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos e *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin. Kafka apesar de não ser frequentemente associado a essas correntes parece apresentar elementos que mostram que o autor não ficou indiferente à nova percepção das imagens em movimento das grandes metrópoles e do cinema que pesaram sobre os artistas de vanguarda. Como apoio para essa relação foram de grande utilidade as obras *Kafka vai ao cinema* (1996) de Hanns Zischler e *Kafka und der Film* de Peter-André Alt, bem como os estudos pioneiros sobre o tema como *Kafkas Roman "Der Verschollene"* (1965) de Wolfgang Jahn além de outros posteriores que tratam mais superficialmente do assunto como *Kafka als Reisender* de Malcolm Pasley e *Kafka's Clothes: Ornament and aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle* (1992) de Mark Anderson.

No capítulo 4.2 se discutirá outro dispositivo visualmente relevante, com o qual Kafka manteve contato. Trata-se do *Kaiserpanorama*. Através de um dispositivo binocular esse aparelho oferece uma sequência de fotografias estereoscópicas com efeito tridimensional que mudam aproximadamente a cada dez segundos. Ele se opõe ao cinema fundamentalmente por apresentar imagens estáticas com uma profundidade tridimensional, ao invés da velocidade das imagens que correm perante o espectador do cinematógrafo.

Ao longo da obra *Kafka vai ao cinema* são apontadas referências que Kafka teria feito ao cinema e ao *Kaiserpanorama* em seus diários, e nesses apontamentos chega a realizar reflexões sobre o contraste existente entre ambos os dispositivos, o que aponta certa importância oferecida aos aparelhos e assim um possível interesse em relação às suas respectivas linguagens ao especular sobre a impossibilidade de uma comunhão entre eles.

Partindo do pressuposto de que tanto a tecnologia quanto os novos *media* surgidos redefinam outros *media* mais antigos e considerando que Kafka possui uma escrita que apresenta forte visualidade – característica essa que figura entre as principais ligadas à nova percepção oferecida pelas grandes metrópoles bem como ao cinema – será realizada uma aproximação de tais elementos, verificando a possibilidade de que tenham servido de fonte a alguns de seus escritos, oferecendo base tanto temática quanto estrutural para suas narrativas.

1.2 Acessos comuns à obra de Franz Kafka

O trabalho pretende expor elementos que comprovem uma relação intermedial entre os textos de Franz Kafka e o – no início do século XX – novo *medium* cinematográfico, além de proximidades com a técnica e tecnologia que tomavam formas mais nítidas nesse período e que eram manifestamente adotadas por correntes artísticas contemporâneas de Kafka, como, por exemplo, as vanguardas e o Futurismo. Tal leitura de sua obra exige alguns esclarecimentos em relação às interpretações tradicionais que surgiram ao longo de mais de meio século de estudos a seu respeito.

As abordagens mais comuns da obra de Kafka se situam sob a perspectiva do labirinto, do caos, do absurdo, da força anônima burocrática que se impõe às pessoas. Esse é um aspecto já razoavelmente esgotado e, como afirma W. G. Sebald em sua obra *Campo Santo* (2006):

Today, if you pick up one of the many Kafka studies to have appeared since the 1950s, it is almost incredible to observe how much dust and mold have already accumulated on these secondary works, inspired as they are by the theories of existentialism, theology, psychoanalysis, structuralism, post-structuralism, reception aesthetics, or system criticism, and how unrewarding is the redundant verbiage on every page (p. 153-154).

A ideia geral de que Franz Kafka escrevia sozinho na solidão do quarto não condiz com o Kafka social que fez viagens, assistiu a filmes e que, em seu trabalho na empresa de seguros, precisou realizar viagens profissionais com a finalidade de inspecionar fábricas e seus equipamentos.

Com o intuito de uma breve apresentação de interpretações mais tradicionais de Kafka foram escolhidos alguns exemplos de críticos brasileiros que fizeram análises talvez mais aceitáveis há trinta ou quarenta anos quando foram escritas, mas que hoje, no entanto, soam relativamente desgastadas e comuns. Em *Interpretação de Kafka* (1968) de Ruy Alves Jorge

podemos encontrar um exemplo de um comentário rebuscado que parece fechado em si. Nele podemos ler:

Os temores acompanharam-no pela vida afora. Kafka pereceu aquém dessa libertação; pereceu sucumbido, estrangulado como num de seus romances, mas pelas mãos rudes e implacáveis de um destino que ele mesmo forjou. Toda a sua vida, por causa disto, foi a negação de sua individualidade, dos afetos que concebeu inutilmente e do amor que dedicou a esta mesma vida. [...] Toda a sua obra foi uma espécie de variação em torno do mesmo tema: a solidão (JORGE, 1968, p 247).

O texto apresentado parece utilizar-se de expressões bastante abstratas que mais parecem forjadas por conta do próprio crítico do que baseadas em uma análise mais objetiva e precisa.

Em *Kafka – o outro* (1970) de Oliveira de Menezes o autor realiza uma interpretação psicosssexual de sua vida e obra que perpetua a imagem de um Kafka assexuado. Ao tentar aplicar teorias de Freud a respeito da castração do filho pelo pai através da opressão, o autor desemboca em uma afirmação bastante incisiva que uma análise do material biográfico do autor poderia facilmente refutar: “O comportamento psicosssexual de Kafka é representado justamente por este complexo de castração [...] que se evidenciou na sua total incapacidade para o amor carnal, para o casamento, como demonstram os fatos de sua vida” (MENEZES, 1970, p. 14-15).

Os fatos de sua vida, conforme o próprio Kafka nos diários e cartas a Max Brod, mostram que ele não era exatamente incapaz para o amor carnal, pois os passeios dos amigos por bordéis foram frequentes. Bastante significativo neste contexto é uma carta endereçada a Max Brod em setembro de 1908 onde Kafka não parece tão tímido ou reprimido. Ele informa Brod que

[...] eu preciso tão urgentemente procurar alguém que simplesmente me toque de forma carinhosa, que ontem eu estive com uma prostituta no hotel. Ela é muito velha para ainda ser melancólica, somente lhe é doloroso, se não uma surpresa, que não se seja tão amável com uma prostituta como se é em um relacionamento. Eu não a consolei, já que ela também não me consolou (KAFKA, 1966, p. 59, tradução nossa).

O que realmente se passou entre eles é difícil de precisar, mas essa afirmação deixa quase transparecer a noção de uma possível violência por parte de Kafka contra a prostituta, o que por si só já poderia abalar a ideia de uma suposta timidez ou repressão em relação ao prazer carnal. A base para essa ideia geral de um Kafka assexuado talvez se assente em sua relação com Felice Bauer, porém, somente em relação a ela, quanto à ausência de uma forma geral, é possível

perceber exatamente o contrário “como demonstram os fatos de sua vida” (MENEZES, 1970, p. 15) através deste e de outros relatos do próprio escritor.

Como terceiro e último exemplo temos a curta introdução da obra *Franz Kafka: vida heróica de um anti-herói* (1974) de Danilo Nunes, aqui citada em sua íntegra.

O que a seguir vamos apresentar é a vida e a obra do anti-herói Franz Kafka, condenado ao fracasso pela teimosa recusa de amoldar-se aceitando os valores do mundo, única via conduzindo ao sucesso. Obstinado em ser ele mesmo, a despeito das pressões e até do isolamento a que se viu condenado, teve a inexcedível coragem de reconhecer suas fraquezas, ao invés da covardia de ignorá-las ou escondê-las para ostentar bravura. Não transigindo com a verdade, não enganou os outros nem a si mesmo, assumindo todo o absurdo da condição humana, consciente de seu desamparo face ao Universo inabordável, gratuito e indiferente. E não obstante sua fragilidade e vacilações, transido de medo e de angústia, prosseguiu a caminhada solitária rumo ao Desconhecido, interrogando sempre na procura de uma justificativa para a sua vida. Sublinhando em Franz Kafka a intrepidez na covardia e a grandeza na miséria humana, este livro homenageia o personagem mais recentemente descoberto no palco do mundo: o anti-herói (NUNES, 1974, p. 6).

Nesse texto se encontram inúmeras expressões bastante usuais nas interpretações de Kafka, expressões estas que já se tornaram lugar-comum. As maiúsculas utilizadas pelo autor para enfatizar as palavras “universo” e “desconhecido” lhes confere um ar quase metafísico.

Uma afirmação como a presente na segunda linha da citação se mostra bastante insustentável se for levada em consideração a situação profissional de Kafka na empresa de seguros, bem como seu *status* social em Praga. Suas reclamações sobre o fastio do trabalho e a impossibilidade de se dedicar exclusivamente à literatura não excluem o fato que ele se amoldou à vida prática com um cargo que lhe permitia liberdade financeira e tempo para escrever. Nesse sentido uma expressão como “condenado ao fracasso” é uma asseveração que exigiria maiores esclarecimentos, já que não se torna muito claro em que sentido ele a aplica nesse contexto, pois em relação à vida material, as condições de Kafka não eram das piores. Quanto à vida artística, apesar de não ter sido um dos grandes nomes em vida, Kafka publicou os livros que considerou de valor e, antes de ver *A metamorfose* publicada em formato de livro independente pela Kurt Wolff Verlag em dezembro de 1915, publicou esta obra na revista mensal *Die weissen Blätter*. Esta revista, fundada em 1913 por Franz Blei, avançou rapidamente como um órgão de destaque do Expressionismo. E além de Kafka, publicou alguns autores de relevo como Max Brod, Heinrich Mann, Hasenclever, Gottfried Benn, Johannes Becher e Kasimir Edschmid (ALT, 2008, 331). Desse modo, tendo conhecimento do meio em que Kafka estava inserido é possível verificar que

ele não foi um escritor completamente recluso que escreveu para si próprio para depois simplesmente queimar seu espólio artístico.

Atualmente muitos estudiosos se dedicam a desmitificar clichês associados a Kafka e dentre eles encontra-se o já mencionado Anthony Northey, autor de obras como *Kafkas Mischpoche* (1988), que em uma entrevista a David Vaughan em uma emissora de rádio de Praga em 25 de maio de 2008 diz que Kafka se interessava por coisas exóticas e que foi assistir a uma grande exposição industrial realizada em Praga no final de 1908. Nesta exposição, juntamente com a primeira amostra de uma incubadora para salvar bebês prematuros, havia um cinema ao ar livre, que era projetado na parede de um dos prédios da instalação (VAUGHAN, 2008). Northey se dedica a desmistificar lendas que rodeiam Kafka e nessa mesma entrevista ele menciona o conto/novela *Um artista da fome* (1922), onde o protagonista é um artista cuja arte consiste em jejuar. Ele afirma que naquela época realmente existiram esses artistas e menciona até mesmo o nome do artista que Kafka teria presenciado em Praga: Ricardo Sacco, o qual realizava exatamente o que é descrito nessa narrativa, ou seja, realmente jejuava publicamente por quarenta dias. Nas palavras do próprio Northey:

That story goes back to a real hunger artist. There were actual hunger artists. I didn't discover that, but I did discover the hunger artist that Kafka probably saw in Prague, a man by the name of Ricardo Sacco. He hungered for something like forty days, publicly, in a beer hall or somewhere like that, and it was pretty much the way Kafka described it. So it is not his bizarre imagination. That was a real thing. Of course, you have to realize at the end of "The Hunger Artist" that the hunger artist shrivels up into nothing and almost blows away, and what takes over in his cage is a wild animal that wants blood. And that is what the audience wants to see – blood. Here Kafka is referring to the atmosphere that came in with World War One (NORTHEY, 2008).

Aqui, paralelamente às interpretações mais místicas de *Um artista da fome*, se pode perceber como a figura do artista vem de impressões reais e visuais que Kafka realmente experimentou em vida. Esse artista da fome não seria somente uma invenção mística criada totalmente por sua mente e que pretende retratar uma suposta falta de alimento “espiritual”, como normalmente esse conto é lido. Abaixo um anúncio de uma dessas atrações em Berlim em 1926:



Figura 1 - Cartaz com anúncio de artistas da fome em Berlim em 1926

Fonte: <http://almaarkleinergeroien.blogspot.com/2009/08/harry-en-fastello.html>

Michael Korfmann em seu ensaio *A respeito do Processo de Kafka* (2009) menciona o polêmico James Hawes, que possui o objetivo declarado de desmistificar o *cult* ao redor de Franz Kafka. Em *Excavating Kafka* (2008) Hawes defende a tese de que a imagem de “quase santo” do autor foi construída sobre falsas premissas. Em vez de um depressivo neurótico, passando forçadamente as noites em claro para se livrar de seus tormentos e de seu pai opressivo, ele nos apresenta um jovem de humor negro, com um salário elevado de funcionário público e um pai normal que “deixou-o estudar o que desejasse, entrar e sair da casa quando quisesse e viver sem pagar aluguel durante anos, quando, para todos os efeitos, Kafka ganhava bem” (HAWES, 2008, p. 138, tradução nossa). Hawes ainda nota que Kafka menciona em sua *Carta ao Pai: you hardly once actually hit me* (p. 137) e reforça que estamos tratando aqui da era vitoriana e que um ex-sargento que não fazia uso da punição física em seus filhos homens, simplesmente como um recurso diário, era extremamente raro no século XIX (e ainda por muitas décadas adiante). Disciplina e autoridade eram mantidas ainda por muito tempo após a infância. Com seus filhos ainda vivendo debaixo de seus tetos, era perfeitamente normal para pais de classe média forçar, ou pelo menos tentar forçá-los a estudar o que eles quisessem – afinal, quem estava pagando para que eles

fossem à escola? Assim, na opinião de Hawes, Hermann Kafka foi para os padrões da época (que seriam os únicos padrões de medida justos para medi-lo), excepcionalmente liberal.

Além disso, Kafka seria um escritor apoiado por um grupo influente e admirado por quase todos os seus colegas escritores. E há ainda o fato mais destacado por Hawes, as revistas classificadas por ele como “pornográficas” e assinadas por Kafka quando tinha em torno de 24 anos. Para Hawes, a negligência da crítica em geral de tais elementos “negativos” da biografia mostra sua pretensão de idealizar Kafka e instrumentalizá-lo como profeta do totalitarismo posterior. Porém, mesmo que a leitura de *Excavating Kafka* desmistifique um pouco o “mito-K.”, como chama Hawes, não se pode deixar de perceber que em alguns momentos ele parte para um sensacionalismo exagerado.

Talvez certa idealização cultivada pela crítica tradicional a respeito de Kafka tenha sido a origem de seu ataque de fúria. Korfmann apresenta ainda um exemplo do Brasil, de Torrieri Guimarães que claramente santifica Kafka de maneira extrapolada. Aqui apenas três curtos trechos para uma ideia mais clara do frequente tom um tanto pomposo nas análises sobre Kafka que poderiam ter causado a irritação de Hawes: “Poucos são os homens que, dotados do poderoso microscópio de autoanálise, e gênio bastante para se psicanalizar com inteira isenção de preconceitos, descobrem em si estas falhas de educação, esses vácuos abertos e perigosos de sua personalidade” (GUIMARÃES, Torrieri. s. d., p. VIII). “O homem Franz Kafka [...] sente a necessidade de empreender a formidável descida às cavernas de sua mente para apanhar os fragmentos dos temores infantis, de frustrações e dissentimentos, e submeter esse material ao crivo de sua inteligência lúcida” (p.IX). “Sua obra é um reflexo, o mais verdadeiro que se poderia desejar, porque ele escreve mais para si do que para os leitores [...]” (p. X).

Esse exemplo oferece mais uma retórica rebuscada do que uma análise mais concreta e direta. Hawes também faz uma crítica à ideia bastante difundida de Kafka como um escritor que previu o Holocausto. Ele ironiza questionando se a história é algo pré-escrito que fica sentado esperando que as coisas aconteçam. Nas palavras do próprio Hawes:

The Nazification of Germany wasn't some historically inevitable process (though that was how the Nazis themselves always presented). There was nothing to “foresee” even in 1928, never mind in 1915. Even after the Nuremberg Laws, even after *Kristallnacht*, even after the outbreak of war and even after the foul, on-the-spot massacres in Russia and the Baltic States, the Shoah, the systematic and planned extermination of European Jewry, was not a done deal until the notorious (and stenographically preserved) Wannsee Conference. Only after Wannsee did the whole state apparatus of Nazi Germany put itself at the service of fulfilling Hitler's psychotic anti-Semitism. Only then did it attain that escape velocity that propelled it beyond even the likes of Stalin, into hitherto uncharted spheres of human evil. But Wannsee would and could never have happened without a unique and completely unpredictable concatenation of elements (HAWES, 2008, p. 89-90).

Adiante (p. 90) ele ainda reforça que sugerir que todo o Holocausto foi de alguma forma previsível para um escritor em Praga antes, durante e mesmo depois da Primeira Guerra Mundial não é somente um palavrório filosófico como também um insulto grosseiro à memória de milhões que não puderam “prever” o Holocausto mesmo quando ele já batia as suas portas.

Além dessas críticas, ele faz uma tentativa de refutar os principais mitos que rodeiam Kafka e no quarto capítulo de seu livro enumera cada uma dessas imagens e as rebate. Dentre os mitos que ele procura derrubar encontram-se o de que Kafka era quase desconhecido em vida (em parte porque era muito modesto para publicar algo); que ele queria suas obras destruídas após a morte; que o judaísmo é vital para a compreensão de sua obra; que seu estilo é misterioso e opaco; que era pobre e solitário, ou livre, e por isso, perdido; que seu pai era monstruoso e que Kafka foi enfraquecido pela tuberculose por anos.

Dentre essa lista, verificaremos mais detalhadamente o terceiro mito: o de que o judaísmo de Kafka é vital para sua compreensão. Hawes inicia o ataque com o seguinte comentário:

If we knew nothing of Kafka but his fiction, published and unpublished, the only decisive evidence that this unknown genius was Jewish would be the fact that, from 1915 onward, many of his stories came out first in journals published by Jewish editors for Jewish readers (before being published in book form by gentiles) (HAWES, 2008, p. 119).

Com críticas bastante provocantes ele analisa as principais obras de Kafka e diz ser inacreditável como gerações de estudiosos nunca enxergaram o mais óbvio baseando-se simplesmente no que Kafka escreveu. Em obras como *A Metamorfose* publicada em 1916, ele informa que a famosa imagem do ser humano que acorda metamorfoseado em um inseto não veio do nada e que foi tirada de um escritor que era a figura mais dominante da literatura alemã no início do século: Johann Wolfgang von Goethe. Hawes diz que os diários de Kafka do final de 1911 e todo o ano de 1912 (ano em que o livro *A Metamorfose* foi escrito) estão repletos de anotações que remetem ao seu interesse em Goethe. Aqui as palavras do próprio Hawes

Kafka’s image of a man (the hero of the story, in fact) imaging himself being turned into a large beetle comes not from some obscure work, but from the book that made Goethe’s career; the first modern multinational bestseller in literary history; a novel that was blamed for such a pan-European suicide cult that the author felt obliged to add the warning, “Be a man and do not follow me”: the young Napoleon Bonaparte’s favorite work of fiction, studied by every nineteenth-century German grammar school boy (including Kafka) and which Kafka had reread in 1911 (HAWES, 2008, p. 208).

Com essa introdução Hawes desemboca no romance *Os sofrimentos do Jovem Werther* (1774). E segundo ele não em um trecho obscuro ou desconhecido do livro, mas sim já na primeira das cartas que compõem essa obra, Werther pensa em se tornar um *Maienkäfer* (um tipo de besouro

bastante comum em toda a Europa): “Cada árvore, cada sebo constitui um verdadeiro ramo de flores, e eu gostaria de me transformar num besourinho, para flutuar neste oceano de perfumes e neles encontrar todo o alimento” (GOETHE, 1998, p. 8). Talvez a associação de Hawes não chegue a ser uma comprovação da relação, porém, é interessante notar que desde o final de 1911 e ao longo de todo o ano de 1912 (ano em que *A metamorfose* foi escrita), os diários de Kafka estão repletos de anotações que mostram até mesmo certa empolgação em releituras de Goethe. Como ele afirma em 25 de dezembro de 1911: “Através do poder de suas obras, Goethe provavelmente retém o desenvolvimento da língua alemã” (KAFKA, 1990a, p. 247, tradução nossa). Em outra afirmação no final de janeiro de 1912 ele afirma ainda que: “Eu acredito ter sido completamente influenciado por Goethe essa semana, ter esgotado justamente a força dessa influência e por isso ter me tornado inútil” (KAFKA, 1990b, p. 21, tradução nossa).

Um ponto polêmico é sua crítica às interpretações do romance *O processo* ao dizer que essa obra não deve ser lida como tão absurda quanto parece. Em primeiro lugar, o fato de Josef K. ser preso subitamente sem que seja acusado abertamente de crime algum está dentro do procedimento normal do sistema jurídico europeu que é inquisitorial em oposição ao sistema adversativo praticado nos EUA e Reino Unido, além do Brasil. Este último sistema tem como característica o fato de haver as duas partes que se opõem e entre elas um juiz teoricamente neutro que deve julgar. Já a respeito do sistema europeu Hawes informa que

The classic European theory is based on very different ideas. Here, the state, which is assumed to be the highest authority, will send in its agents to actively and objectively seek out the truth. An examining magistrate’s job, essentially the same all over Continental Europe, is to decide whether there is a case worth the state’s pursuing at all. To find this out, he is empowered to openly place people under investigation and (if he thinks it necessary) even to arrest them for days, weeks, months before a charge is brought or even named (if it ever is) (HAWES, 2008, p. 213).

Tal argumento apresentado por Hawes, se verdadeiro, é uma crítica bastante contundente na medida em que ataca um ponto capital do mistério que circunda a obra: a prisão repentina e sem visível razão de Josef K.

No eixo dessas novas interpretações ainda poderia ser apontado Friedrich Kittler que, como teórico de *media*, frequentemente insere Kafka em seus estudos mediais. Em *Grammophon, Film, Typewriter* (1986) ele afirma que o amor de Kafka era multimídia. Sua abordagem de Kafka baseia-se na relação com Felice Bauer que após terminar a escola em 1908 foi empregada na empresa de discos fonográficos Odeon como estenotipista e em 1909 mudou para a Carl

Lindström A. G. que era a maior empresa alemã fabricante de ditafones³ e gramofones (com uma produção diária de 1500 peças) (KITTLER, 1986, p. 322, tradução nossa). Kittler informa que lá, simplesmente como datilógrafa, ela realizou uma carreira profissional feminina que dentro de três anos culminou exatamente no oposto: ela tinha autorização para assinar em nome da Carl Lindström. Isso foi aproximadamente na época em que Felice conheceu Kafka em 1912. Essa questão será tratada mais pormenorizadamente adiante.

Com essas considerações, o trabalho teve a intenção de expor alguns mitos que surgiram em torno de Kafka ao longo dos anos e de como atualmente eles estão sendo progressivamente desmistificados. Nesse contexto, seria interessante não negligenciar o período e o meio em que o autor se desenvolveu, quando grande parte da população começou a abandonar o meio rural e se aglomerar nas grandes cidades, o que causou uma considerável mudança em suas percepções. Bem como as novas máquinas que surgiam mudaram consideravelmente muitos hábitos dos indivíduos. Fato esse ilustrado por inúmeros artistas em atividade durante a fase de maior *boom* tecnológico da humanidade, porém, talvez em função da aura quase mística que envolve Kafka, normalmente não – ou apenas recentemente – tratado em sua obra. Na medida em que ele teve um frequente contato com as máquinas e como *flâneur* realizou viagens a grandes metrópoles, o capítulo seguinte pretende apresentar como algumas dessas manifestações se configuram na escrita kafkiana que aparentemente possui um estilo convencional.

³ Em alemão se utiliza a palavra *Parlograph* para denominação desse aparelho, porém a origem do nome na língua alemã vem da marca e não do nome original do dispositivo que é *Diktiergerät*.

2 A MODERNIDADE, A TÉCNICA E FRANZ KAFKA

Como mencionado, Franz Kafka parece não se enquadrar completamente nos mitos erigidos ao seu redor, como por exemplo, o do escritor obscuro que se afastou de uma vida social, mas sim que participou ativamente de uma vida social que se encontrava em profunda transformação no início do século XX.

Inicialmente será discutido um panorama dos desenvolvimentos e seus consequentes efeitos na vida da população da Europa no início do século XX e relacionando seus efeitos nas artes em geral e na literatura. A seguir será abordado o aspecto da técnica e tecnologia em Kafka. Pelo fato de ele ter trabalhado em uma empresa de seguros de acidentes de trabalho, além de sua insatisfação profissional, se considera que o ofício adquiriu considerável importância em sua vida e, conseqüentemente na obra ficcional. Serão apresentados exemplos de como esses elementos técnicos surgem em sua ficção, mais especificamente na novela *Na colônia penal*.

Será tratada a presença do tráfego nas grandes cidades na medida em que Kafka realizou muitas viagens por metrópoles europeias como Paris e Berlim. Praga, apesar de importante dentro do Império Austro-húngaro, era relativamente tranquila em comparação com outras grandes metrópoles que já no início do século XX possuíam posição mais central. O tema das viagens é bastante recorrente ao longo de sua obra e conforme informa John Zilcosky em *Kafka's Travels* (2003): “The creator of the claustrophobic narratives *The Metamorphosis* and *The Trial*, it turned out, was also an enthusiastic reader, throughout his life, of popular utopian colonial travels stories written mostly for boys” (ZILCOSKY, 2003, p.1).

Em uma dessas viagens, poucos anos após seu surgimento, Kafka teve contato com o avião, talvez a maior conquista da época. Em setembro de 1909 ele visitou um show aéreo realizado em Bréscia e em seu artigo para um jornal de Praga (publicado ainda no mesmo mês da visita) se percebe seu posicionamento a respeito da nova invenção. Conforme Klaus Wagenbach essa publicação figuraria como a primeira descrição de aeroplanos na literatura de língua alemã (WAGENBACH, 2002, p. 9, tradução nossa). Ao se considerar seu trabalho de inspeção realizado nas fábricas, se torna mais clara a fonte da qual Kafka se alimenta para compor o teor técnico presente no artigo.

Far-se-á uma conexão entre esses elementos técnicos dos novos inventos surgidos nessa época e a experiência cinematográfica que não se exclui da grande massa de novas descobertas que despontavam entre o final do século XIX e o início do século XX e que tem as imagens em movimento como um elemento básico de sua experiência, não diferente da agitação que as grandes metrópoles oferecem à vista de um observador.

2.1 Modernidade e tecnologia do início do século XX nas artes

Como se fosse de um mágico ou de um diretor de teatro, o primeiro apito da primeira locomotiva deu o sinal de despertar, o sinal de decolagem para todas as coisas.

Nadar, *Quand J'étais photographe*, Paris, p. 281.

A eletrificação da luz, o advento do automóvel e da bicicleta, dos primeiros *zeppelins*, do avião, do telefone, do gramofone e da transformação da fotografia à imagem em movimento da cinematografia, além de um aparente domínio do homem sobre a natureza através de suas invenções foram elementos que marcaram o semblante do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX, quando a tecnização do mundo deixou de se concentrar por muito tempo somente nos ramos industriais e também se expandiu por todos os campos do cotidiano. O mesmo espírito positivista do século XVIII afluía com todas as suas forças no início do século passado. Ainda a esses elementos poderíamos acrescentar a expansão das redes ferroviárias, a ampliação intercontinental das linhas telegráficas, a construção dos grandes vapores ultramarinos, o aperfeiçoamento do sistema fabril e o surgimento de grandes metrópoles industriais.

A sociedade se encontrava em uma revolução no seu cotidiano. Obviamente foi uma revolução gradual, que não se realizou sem que o século XIX e os anteriores a houvessem preparado. Independente disso, em qualquer leitura que verse sobre o período entre o final do século XIX e início do século XX é visível que foi nessa época que ocorreu o maior *boom* científico e tecnológico da história da humanidade. O termo “modernidade” começava a tomar contornos mais nítidos. Conforme Ben Singer em *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo* (2004), deixando de lado as muitas ideias que se relacionam com o termo “modernidade”, possivelmente três dominaram o pensamento contemporâneo:

Como um conceito moral e político, a modernidade sugere o ‘desamparo ideológico’ de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, ela aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa [...] (p. 95).

De acordo com Leo Charney e Vanessa Schwartz na mesma obra, a atenção moderna foi concebida como visual e móvel, mas também fugaz e efêmera. A atenção moderna era a visão em movimento. As formas modernas de experiência dependiam não apenas do movimento, mas dessa junção de movimento e visão: imagens em movimento. Um precursor dessas imagens foi a ferrovia, que eliminou as barreiras tradicionais de espaço e distância à medida que forjou uma intimidade física com o tempo, o espaço e o movimento. “A viagem feita na estrada de ferro antecipou mais explicitamente do que qualquer outra tecnologia uma faceta importante da experiência do cinema: uma pessoa em uma poltrona observa vistas em movimento através de um quadro que não muda de posição” (p. 22-23). Schwartz sugere que “para entender o modo da recepção cinematográfica como uma prática histórica é essencial localizar o cinema no campo das formas e práticas culturais associadas à florescente cultura de massa do fim do século XIX” (p. 25). Essas formas e práticas culturais são mais especificamente sentidas dentro das grandes metrópoles, para onde começam a afluir as grandes massas de moradores da área rural.

Götz Großklaus em *Ästhetische Wahrnehmung und Frühindustrialisierung im 19. Jahrhundert* (1990) corrobora o fato de que o elemento dos fluxos de percepção acelerados volta-se para a vista da janela do compartimento das novas ferrovias. Em primeiro plano, a rápida sucessão de cenas individuais exige muita capacidade de percepção de detalhes e transformação. Nesse primeiro plano as imagens se ofuscam em uma torrente de recortes fugazes que desaparecem. Como exemplo, ele apresenta uma amostra da recepção da percepção oferecida pelo trem em seus princípios em um texto de H. C. Andersen de 1840:

Imperceptivelmente a velocidade cresce, mas você lê o seu livro, estuda o seu bilhete e não sabe direito se a viagem afinal começou, pois o vagão desliza como um trenó sobre um campo plano coberto de neve. Você olha para fora pela janela e descobre que passa como se estivesse sobre cavalos galopantes, e ainda vai mais rápido, você parece voar, e, no entanto, não há nenhuma sacudidela, nenhuma pressão, nada do que você temia. O que era aquilo vermelho lá que passou por nós como um relâmpago? Era um dos serventes com sua bandeira. Olhe para fora! E nos próximos dez até vinte côvados⁴ o campo é uma torrente veloz como uma flecha; relva e ervas misturam-se, se supõe estar fora da terra, e esta gira. Quando se olha por muito tempo na mesma direção, os olhos doem [...] (ANDERSEN⁵ *apud* GROßKLAUS, 1990, p. 184-185, tradução nossa).

Enquanto o próprio observador está em movimento e sua percepção é estruturada através do conjunto maquinal de locomotivas, ferrovias e mastros de telégrafo, o observador da grande metrópole permanece em repouso, enquanto a massa metropolitana encontra-se em constante flutuação e movimento.

⁴ Medida de comprimento equivalente a 66 cm (Dicionário Eletrônico Houaiss).

⁵ H. C. Andersen (1840). Zitiert nach: GLASER, Hermann und NEUDECKER, Norbert: **Die deutsche Eisenbahnen**. München, 1984. p. 46.

Großklaus reforça que a nova forma de ver cinematográfica surge do viajante nas ferrovias. Com essa base se tem o novo instante do movimento acelerado. A percepção visual do viajante de trem que mesmo em movimento se encontra em repouso, responde a essa nova velocidade com um deslocamento: “o movimento do trem pela paisagem [manifesta-se] como movimento da própria paisagem” (GROßKLAUS, 1990, p. 190, tradução nossa).

Outro exemplo da nova percepção da ferrovia surge em uma carta de 22.08.1837 de Victor Hugo:

As flores no canteiro não são mais flores, mas sim manchas coloridas, ou antes, faixas vermelhas ou brancas; não há mais ponto, tudo se torna faixa; os campos de cereais se transformam em longas madeixas amarelas; os campos de trevo surgem como longas tranças verdes; as cidades, as torres das igrejas e as árvores encenam uma dança e de uma forma maluca se confundem com o horizonte [...] (HUGO⁶ *apud* GROßKLAUS, 1990, p. 190, tradução nossa).

A novidade aqui é a velocidade, com a qual o ponto de vista do observador na janela do trem se modifica de momento a momento; também nova em relação à percepção do filme que passa – falando metaforicamente – é a rápida sequência de cortes dos planos individuais. Igualmente nova, é a absoluta perda do intervalo e dos períodos de transição: o brilho do sol e as nuvens, o claro e o escuro são montados um depois do outro em uma sequência como uma câmara rápida; cenas de casamento, batismo e cemitério condensam a vida humana em uma rápida sucessão sem transição ou intervalos; a aceleração: a velocidade se transmite perceptivelmente tanto à natureza (que é sentida como em movimento) como também à própria vida e ao seu curso temporal. O olho do viajante de trem organiza uma faixa de cenas sobre as cenas individuais e segmentos do plano: ele ordena e monta as imagens individuais na linha do movimento real da ferrovia, do caminho dos trilhos. Assim, “a percepção da ferrovia desde a metade do século XIX antecipa em essência a forma de ver e percepção cinematográficas, apesar de ainda não corresponder à visualização fixável tecnicamente” (GROßKLAUS, 1990, p. 191, tradução nossa).

Relevante para o desenvolvimento da primeira metade do século XIX é o fato de que houve certa sincronização estrutural dos velhos *media* como, por exemplo, o livro⁷ e dos novos *media* como o jornal que apresenta mosaico de notícias, daguerreotipia: fisionomia dos objetos, interiores/exteriores. Velhos e novos *media* encontram-se no mesmo contexto do período inicial da industrialização: das primeiras ferrovias, das primeiras telecomunicações, da urbanização e aglomeração metropolitana, das novas fábricas, etc. – e com isso no mesmo contexto da

⁶ Victor Hugo. Zitiert nach Baroli. In: Schivelbusch. S. 54.

⁷ Com as inovações de montagem de cenas e montagem de prosa, da história de detetive: da tematização do olho observador.

completa transformação das condições materiais/econômicas e mentais/perceptíveis de assimilação da realidade. Para Großklaus as novas atitudes análogas e comparáveis das novas condições, sob as quais a realidade da vida se tornou experienciável como “moderna” tanto material quanto mentalmente seriam as seguintes: *aceleração*: velocidade no fluxo de transporte de bens, informações e pessoas – com as consequências imediatas para a percepção, especialmente para a orientação da vida mundana; *redução do espaço e tempo*: aniquilamento da distância e do passado; *desmembramento* e divisão do espaço natural, do tempo natural (hora mecânica), dos processos de trabalho, da rotina, do texto: mosaico, montagem, colagem; *visualização*: dominância do olho que fiscaliza, observa, controla e flana; *uniformização*: reprodução em massa, industrialização da demanda, dos sentidos, do pensamento. Assim, a cinematografia/filme, é a forma artística que obedece mais perfeitamente a esse momento da modernidade tanto estrutural quanto esteticamente (GROßKLAUS, 1990, p. 193, tradução nossa).

O elemento da velocidade surgiria tecnicamente no ritmo da sequência de vinte e cinco imagens por segundo – na brevidade dos tempos de exposição (1/50 s) – manifesta-se estética e estruturalmente na representação de movimentos em espaços distintos: em uma nova estética do movimento além daquelas da dança e pantomima. O instante desse desmembramento surge tecnicamente na segmentação da imagem, no rápido alinhamento de segmentos de movimento como sequência de partes descontínuas – esteticamente irrompe o momento do desmembramento como montagem (corte) e sequência de planos. O momento da superação e negação da distância aparece tecnicamente como possibilidade da ampliação da imagem (detalhe/*close*), como possibilidade de aproximar o distante (espaço longínquo, pessoa estrangeira) na imagem – desponta como uma nova estética do próximo. O momento da densidade de informação e detalhes corresponde esteticamente a uma nova densidade de significado dos objetos, que na imagem surgem como um conjunto de objetos visuais.

O Futurismo foi o movimento artístico de vanguarda que realizou um elogio manifesto a essas características. As suas propostas mais básicas louvam o novo mundo ao contrário de autores que propõe uma nostalgia a um mundo passado e idílico, ao culto do velho. Dentre suas propostas poderíamos citar: o amor ao novo; a beleza da velocidade; a denúncia sistemática dos antigos, dos velhos, do vagaroso, do erudito e do professoral; uma nova forma de ver o mundo; um novo argumento para o amor ao mundo; uma entusiástica glorificação das descobertas científicas e do mecanismo moderno; um estandarte da juventude, da força, da originalidade a qualquer preço.

Hansgeorg Schmidt-Bergmann em *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente* (1993) informa que o Futurismo Italiano foi antes de tudo a manifestação estética da dinâmica da civilização

industrial que no início do século XX começou a mudar completamente o potencial de percepção tradicional e o “sentimento do mundo”. Com isso ele veio ao encontro das exigências sociais que haviam resultado das modificações da sociedade industrial: a apoteose de aceleração e do movimento é também um reflexo direto sobre a necessária alteração dos hábitos da vida, o desaparecimento dos ambientes usuais e a mobilidade universal. O “sentimento do mundo” resultante disso precisava se despedir do fluxo contínuo do tempo e propagar o salto para fora da história. Lembrança e tradição deviam ser eliminadas, e apenas o “novo” e o futuro deviam ser relevantes. No item oito do manifesto de Marinetti se pode ler: “Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O tempo e o espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente” (BERNARDINI, 1980, p. 34).

Os Futuristas que, entre o período de 1908 e 1915, tomaram as metrópoles europeias de Milão, Paris, Londres e Berlim como palco e cenário de seu ataque militante ativista contra o passado, louvavam o “movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco” (BERNARDINI, 1980, p. 33). A beleza da velocidade de um automóvel de corrida devia tomar o lugar de uma arte musealizada. “O Futurismo quer introduzir a vida na arte de forma brutal”, na qual ele celebra “o instinto, a força, a coragem, o esporte e a guerra” (*ibidem*).

Aí é possível perceber o elogio mais extremo à modernidade que chega ao ponto de louvar a guerra e considerá-la como “única higiene do mundo”. Muitos posicionamentos surgidos nesse novo momento se mantêm céticos em relação às novas invenções e à crença em uma melhoria da vida através da tecnologia.

Nesse contexto, informa Großklaus que sempre o “velho e o novo mundo” (GROßKLAUS, 1990, p. 195, tradução nossa) são confrontados. Emocionalmente a vista se vira para o passado da sociedade pré-industrial, enquanto que racionalmente a vista se dirige para frente; para o futuro da emancipação, da liberdade: da modernidade. O velho mundo pré-industrial é determinado através da unidade original e natural da vida, através da calma, estagnação e estática histórica, através do verdadeiro e direto, do silêncio e do mistério: através da pátria e do “sentimento místico do amor” (*ibidem*), através da convivência coletiva e da velha unidade da experiência sensorial. O novo mundo é determinado pela solidão espiritual e alienação do íntimo, através do estranho e da disjunção, de rápidas mudanças e da perda de profundidade da vida e da relação entre nossa história interior e exterior, através de movimentos maquinais e pressa.

Com o panorama apresentado referente às relações existentes entre a tecnologia e alguns de seus efeitos nas artes no início do século XX, se pode ter uma noção das contradições que

envolviam e formavam a sociedade da época. Por um lado, as vantagens oferecidas pela tecnologia, por outro o custo desses ganhos. Franz Kafka teve seu período de atividade criadora no auge dessa revolução, ainda que normalmente não seja interpretado por esse viés. Mesmo que suas manifestações pareçam parcimoniosas em relação às novas tecnologias e percepções que o novo mundo em desenvolvimento oferecia, são identificáveis traços que apontam relativa sensibilidade ao assunto, não indiferença.

2.2 Franz Kafka e tecnologia

Qualquer biografia de Kafka trata do fato de ele ter trabalhado na *Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt für das Königreich Böhmen* [Companhia de Seguros de Acidentes de Trabalho do Reino da Boêmia⁸] em Praga e de como isso foi penoso. Associada a esse fato se encontra a afirmação na qual ele diz que “tudo que não é literatura me aborrece”, apesar de normalmente citada sem o contexto em que realmente surgiu. Além da referência ao trabalho, ela remete primeiramente a fatos da vida corriqueira. Esta afirmação foi realizada como um “esclarecimento” ao pai de Felice Bauer por ocasião de uma de suas separações. Abaixo trecho extraído do diário do dia 21 de agosto de 1913:

Tudo que não é literatura me aborrece e eu odeio, pois me perturba ou atrapalha, mesmo quando apenas supostamente. Por isso, na melhor das hipóteses não há em mim aquele sentido para a vida familiar além do de observador. Não tenho nenhum sentimento pelos parentes, nas visitas eu vejo a malícia realmente endereçada a mim. Um casamento não poderia me mudar, assim como o meu cargo (KAFKA, 1990b, p. 193, tradução nossa).

Em nível biográfico é manifesta a sua relação com as máquinas e o interesse pelos novos inventos. Seu trabalho na empresa de seguros não se limitava ao escritório, já que Kafka era empregado mais especificamente do “departamento técnico” sendo este responsável por todas as questões relacionadas à maquinaria técnica. No cumprimento desse cargo Kafka necessitava realizar viagens a fábricas de Nordböhmen especializadas na produção de tecido, vidro e construção de máquinas, além de grandes pedreiras e serrarias, o que lhe permitia ter um conhecimento bastante técnico sobre o perigo que elas representavam para o ser humano. Daí sua consciência do efeito que o contato direto com as máquinas oferecia. O seguinte trecho de

⁸ Em função da divergência existente entre as várias traduções do nome da empresa, no presente caso foi adotada a utilizada na obra *Kafka vai ao cinema* (2005) de Hanns Zischler. Ao longo da dissertação será empregada essa tradução.

uma carta enviada a Max Brod no verão de 1909 mostra um cenário de terror vivido diariamente em seu trabalho como inspetor de níveis de periculosidade nas fábricas:

Pois o que eu tenho que fazer! Nos meus quatro distritos [...] como bêbadas as pessoas despencam dos andaimes para dentro das máquinas, todas as vigas tombam, todas as rampas se soltam, todas as escadas escorregam, o que se alcança para cima, desaba para baixo, o que se alcança para baixo, causa a própria queda. E se tem dores de cabeça das jovens nas fábricas de porcelana, que incessantemente se lançam sobre as escadas com torres de louça (KAFKA, 1966, p. 73, tradução nossa).

Esse cenário quase apocalíptico parece remeter ao poema *Weltende* [Fim do mundo] de Jakob van Hoddis que ao ser publicado em 1911 estabeleceu uma data precisa para o surgimento do Expressionismo. Fato que é controverso e discutido, mas fugiria da discussão aqui proposta. De qualquer forma, é consagrado como tal. A passagem da carta de Kafka que apresenta um estilo literário mais do que um simples relato coloquial ao amigo, não é uma cena criada por sua mente, mas sim proveniente de sua própria realidade profissional diária.

No ensaio intitulado *Kafkas Fabriken* (2002) [As fábricas de Kafka] Klaus Wagenbach informa que o interesse técnico de Kafka havia se desenvolvido através de seu tio preferido: Siegfried Löwy. Este era um médico rural, porém não exercia unicamente este cargo, mas sim especialmente o de médico industrial em três fábricas de tecido. Ele foi um dos primeiros a possuir uma motocicleta em toda a Morávia e permitia que seu sobrinho andasse nela. Também foi um dos primeiros a se interessar por automóveis que a partir de 1905 foram construídos pela empresa tcheca Laurin & Klement (posteriormente e até hoje Škoda). Abaixo uma foto do tio em sua motocicleta, à esquerda se encontra Otlá, a irmã preferida de Kafka e suas primas:



Figura 2 - Siegfried Löwy, Otlá Kafka (esquerda) e primas

Fonte: <http://mu.trest.cz/kafka/zdroj.asp?lng=de&p=6>

Algumas semanas após a publicação do artigo *Die Aeroplane in Brescia* em setembro de 1909 (que será trabalhado em capítulo à parte) o jovem funcionário público encaminhou uma petição à direção da instituição para que lhe fosse autorizado “adquirir conhecimentos gerais mais abrangentes de tecnologia mecânica” (KAFKA⁹ *apud* WAGENBACH, 2002, p. 9-14, tradução nossa) com o professor Karl Mikolaschek na Escola Técnica. O pedido foi aceito e já pouco tempo depois Kafka ofereceu no relatório da instituição uma contribuição com altos conhecimentos técnicos sobre seguros de automóveis, que haviam sido recentemente implantados na época.

Wagenbach faz o interessante apontamento de que nesse período na Boêmia havia apenas algumas centenas de automóveis, e é interessante notar a fantasia de Kafka, que em *O desaparecido* escrito poucos anos depois (1912), ele imagina um tráfego exatamente como o de hoje:

Karl, sentado de cabeça erguida, olhava para a estrada que ficava alguns metros mais abaixo e sobre a qual os automóveis passavam chispando um bem ao lado do outro, como ocorrera durante todo o dia, como se de um ponto distante fosse despachado um número exato de automóveis que eram esperados em igual quantidade num outro ponto distante da direção oposta. Durante o dia inteiro, desde a madrugada, Karl não vira sequer um automóvel parar, nem desembarcar qualquer passageiro (KAFKA, 2003b, p. 102).

Ou ainda um trecho bastante exagerado para a época, porém atualmente bastante real no qual ele diz:

De qualquer maneira, Karl logo chegou ao ar livre, mas teve ainda de continuar andando pela calçada do hotel, já que não se podia chegar até a rua, pois uma fila ininterrupta de automóveis passava em ritmo lento diante da porta principal. Para chegar o mais rápido possível até seus donos, aqueles automóveis tinham praticamente se encaixado uns nos outros, cada qual sendo empurrado para frente pelo seguinte (KAFKA, 2003b, p. 173).

Retornando às fábricas, no ensaio *Kafkas Fabriken* (p. 14) Klaus Wagenbach informa que às funções de Kafka pertenciam, entre outras, a de classificar as indústrias em “níveis de periculosidade”, ou seja, controlar se o risco efetivo dos trabalhadores concordava com os alegados à instituição seguradora. Os conflitos surgiam por si próprios. Aqui Kafka adquiriu conhecimentos concretos de um sistema industrial desumano, do qual nenhum outro escritor de sua geração dispunha. O destino dos trabalhadores sob essas condições se tornou especialmente

⁹ KAFKA, Franz. **Amtliche Schriften**. Hrsg. von Klaus Hermsdorf unter Mitwirkung von Winfried Poßner und Jaromír Loužil. Mit einem Essay von Klaus Hermsdorf. Berlin 1984. p. 130.

nítido para Kafka no cumprimento jurídico das indenizações individuais por acidente e na publicidade para prevenção de acidentes que lhe foi incumbida.

O horror oferecido a sua vista no cumprimento das obrigações pode ser ilustrado em um trecho de um relatório oferecido à companhia seguradora em 1910 que abrange o ano de 1909. Apesar de relativamente longa, em função de sua importância no contexto aqui apresentado, é digna de menção uma passagem desse relatório em que Kafka sugere a utilização de eixos de segurança nas plainas:

Nossas ilustrações mostram a diferença entre o eixo de quatro ângulos e o eixo circular no que concerne à proteção técnica. As lâminas do eixo de quatro ângulos, fixadas ao eixo através de parafusos, gira com seu fio nu em uma rotação de 3800 até 4000 vezes por minuto. Os perigos que surgem para os trabalhadores através da grande distância entre o eixo das lâminas e da superfície da mesa destacam-se claramente. Por isso, ou se trabalhava sem o conhecimento do perigo que assim possivelmente se tornava ainda maior, ou se trabalhava com o conhecimento de um perigo constante, que não podia ser evitado. Um trabalhador extremamente cuidadoso podia muito bem prestar atenção de que no trabalho, ou seja, ao passar a madeira sobre a cabeça da lâmina da plaina nenhum dedo fique para fora da madeira, contudo o maior perigo zomba de todo cuidado. A própria mão do trabalhador atencioso precisava chegar até a fenda da lâmina ao deslizar, ou seja, no não raro arremesso para trás da madeira a ser aplainada, quando com uma mão ele a pressionava sobre a mesa da máquina e com a outra ele ligava o eixo das lâminas. Esse levantar e arremessar da madeira não podia nem ser previsto nem evitado, pois isso acontecia tanto quando a madeira era irregular em determinadas partes ou ramificada, como quando as lâminas não giravam rápido o suficiente ou se deslocavam, ou ainda quando a pressão das mãos não se distribuía uniformemente sobre a madeira. Um acidente assim não passava sem que partes dos dedos ou até mesmo dedos inteiros fossem amputados.

Mas não somente todas as regras de prevenção, como também todos os dispositivos de proteção pareciam falhar perante esse perigo. Ao se mostrarem ou completamente insuficientes ou ainda, por um lado, reduzirem o perigo (na cobertura automática da fenda da lâmina através da chapa de proteção do afastador ou através da redução da fenda da lâmina), e por outro lado, eles elevavam esse perigo, ao não dar às lascas espaço suficiente para cair, de modo que a fenda da lâmina fica fechada e frequentemente aconteciam lesões de dedos, quando o trabalhador tentava liberar a fenda dessas lascas.

Como exemplo de um eixo circular, esse eixo de quatro ângulos é comparado a um eixo de segurança da fábrica de máquinas Bohumil Voleský.

As lâminas desse eixo ficam completamente protegidas entre a dobra [...], ou seja, entre uma chaveta e o corpo maciço do eixo. [...]

O mais importante, porém, em relação à proteção, é que as lâminas se destaquem alinhadas somente com o seu fio e que elas, já que estão realmente juntas ao eixo, devam ser bastante ralas, sem perigo de rompimento.

Através dos dispositivos expostos, por um lado, se elimina as principais possibilidades de se colocar os dedos na fenda do eixo de quatro ângulos, por outro lado funciona para o caso de os dedos serem colocados involuntariamente nessa fenda, e que assim ocorram ferimentos bastante insignificantes, arranhões que não causem a interrupção do trabalho (KAFKA¹⁰ *apud* WAGENBACH, 2002, p. 74-77, tradução nossa).

¹⁰ KAFKA, Franz. **Bericht der Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt für das Königreich Böhmen über ihre Tätigkeit während der Zeit vom 1. Januar bis 31. Dezember 1909.** Prag 1910.

Abaixo, na FIG. 3 uma ilustração presente nesse relatório onde se verifica os resultados que a plaina de quatro eixos deixava nos trabalhadores mais “desatentos” e a sua sugestão de uma plaina que poderia amenizar os prejuízos

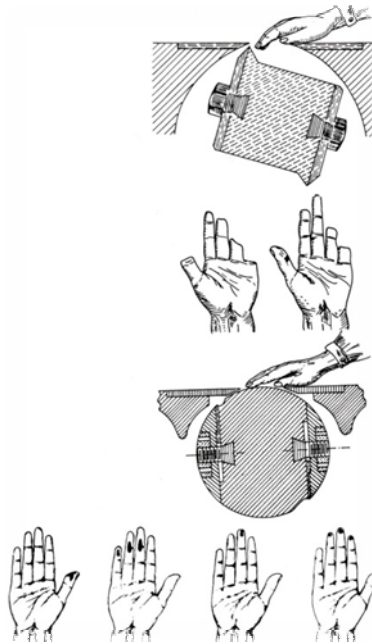


Figura 3 - Ilustração do relatório à companhia de seguros

Fonte: WAGENBACH, 2002, p. 76.

No exemplo mostrado acima é possível perceber claramente a familiaridade de Kafka com a terminologia técnica e as máquinas por ele vistoriadas para a empresa de seguros. Assim, suas opiniões receosas sobre os perigos que as máquinas podiam representar não eram tão ingênuas, mas bastante fundamentadas em sua experiência profissional. O teor técnico do texto e os detalhes minuciosos evidenciam sua proximidade com os aparatos técnicos que dificilmente não teriam considerável peso em sua escrita ficcional. Abaixo ilustração da capa do relatório entregue à companhia de seguros:



Figura 4 - Capa do relatório à companhia de seguros

Fonte: HERMSDORF, 2002, p. 41.

Com muito esforço a companhia precisava assegurar seus interesses contra dois lados que a observavam com desconfiança: em primeiro lugar, o governo via nela um empreendimento de risco não rentável que devorava anualmente grandes quantias da receita tributária. Por outro lado, as empresas procuravam esquivar-se de seu controle através de estatísticas falsas e estratégias de dissimulação. A luta jurídica contra as frequentes táticas fraudulentas dos fabricantes, que se apresentavam com relações falsas de salário e declarações improcedentes sobre as máquinas, fazia parte do trabalho diário de Kafka, cujo lado mais escuso formava o confronto com as condições da produção industrial em Nordböhmen. Kafka se ocupava diariamente com as consequências de graves acidentes de trabalho que eram provocados por medidas de proteção deficitárias, técnicas ultrapassadas, máquinas com manutenção deficiente ou cansaço dos trabalhadores sobrecarregados. Membros mutilados por serras ou bobinas de corda, escarpamentos por rodas de transmissão, queimaduras, envenenamentos e cauterizações – os relatórios jurídicos de Kafka sobre indenizações manifestam o cenário de terror da era industrial.

Peter-André Alt, em sua biografia *Franz Kafka: der ewige Sohn* (2008), informa que “nos anos até 1922, sempre que Kafka reclamou do horror de sua atividade profissional no escritório, ele tinha esse lado em mente. Não o tumulto labiríntico da administração, mas sim as tristes catástrofes da rotina de trabalho nas fábricas da Boêmia desencadearam sua profunda aversão pelo fardo do ofício” (ALT, 2008, p. 174, tradução nossa). Questões técnicas de seguros de acidente em indústrias estavam em primeiro plano no ofício de Kafka.

Harro Segeberg em sua obra *Literatur im technischen Zeitalter* [Literatura na era técnica] (1997) atribui a Kafka o título de *expert* em máquinas e *media* e em sua análise tenta provar quais são as consequências para uma literatura de percepção técnica que, nem decai em uma fascinação entusiástica das novas máquinas e *media*, nem se refugia na elaboração de escapes ilusórios ou muito regressivos (SEGEBERG, 1997, p. 311, tradução nossa).

Para Segeberg une-se a isso um interesse tanto fascinado quanto espantado pelas redes de *media* e máquinas de seu tempo, sobre cujas perspectivas de futuro Kafka tratou tão intensiva como profissionalmente, sobretudo, na troca de cartas com sua noiva berlinense Felice Bauer, que nesse caso se poderia falar de uma “teoria dos *media avant la lettre*” (p. 312). Assim Kafka escreve e envia suas cartas de uma forma que nunca abre para a noiva a chance de uma comunicação em comum ou equilibrada, ele assalta Felice Bauer com “sonhos mediáticos” utópicos nos quais tanto máquinas de escrever quanto telégrafos são utilizados de modo que os dois pudessem se telegrafar diretamente, Felice de seu escritório e Kafka de seu quarto (KAFKA, 2003a, p. 165, tradução nossa). Em uma carta escrita na noite do dia 6 para o dia 7 de dezembro de 1912, Kafka conta a Felice que teve dois sonhos:

O primeiro refere-se ao seu comentário de que você poderia telegrafar diretamente do escritório. Logo eu também poderia telegrafar diretamente do meu quarto, o aparelho se encontrava até mesmo ao lado da minha cama, muito semelhante ao modo como você costuma empurrar a mesa até a cama. Era um aparelho especialmente espinhoso e eu temia, assim como eu temo telefonar, também esse telegrafar. Mas eu precisava em função de uma enorme preocupação por você e um desejo violento por uma notícia imediata certamente me arrancou da cama. Por sorte imediatamente lá estava minha irmã mais jovem que começou a telegrafar para mim. Minha preocupação por você me torna inventivo, infelizmente somente em sonho. O aparelho era construído de tal forma que era preciso somente pressionar um botão para que a mensagem de Berlim surgisse sobre a tirinha de papel (KAFKA, 2003a, p. 165-166, tradução nossa).

Ao ser lido por alguém do século XXI, esse sonho descrito por Kafka parece prever uma forma mais primitiva de um *medium* bastante comum a todos nós hoje, talvez até mesmo em processo de ser tornar cada vez mais obsoleto: o aparelho de fax.

Mencionada de passagem, mas não sem significância, é a alusão ao medo de telefonar. Esse temor não é mencionado somente uma vez, mas sim em inúmeras outras cartas à Felice Bauer. Na opinião de Peter-André Alt, Kafka percebe o telefone como um aparelho misterioso, perante o qual sua voz na maioria das vezes fracassa. O telefone o torna mudo e completamente incapaz de falar. Max Brod relata ao seu amigo, depois de telefonar para Felice em função de uma visita a Berlim em meados de novembro de 1912, que a voz dela soou extremamente animada. A esse respeito Kafka escreve a ela: “O quão bem você deve entender o telefone, se consegue rir assim nele. Eu já perco o riso tão logo pense no telefone” (KAFKA, 2003a, p. 91-92, tradução nossa).

Deve-se levar em consideração que naquela época o aparelho consistia em dois fones grandes e pesados, que precisavam ser pressionados contra os ouvidos para que se pudesse ouvir a voz do interlocutor. Por isso, se poderia explicar a repugnância quase física contra o telefone, que não somente Kafka, como outros contemporâneos seus, a saber, Walter Benjamin ou Ernst Bloch, descreveram como um bloqueio dominante em relação ao novo dispositivo (ALT, 2008, p. 280-281, tradução nossa). A posição do ouvinte estático que se confronta com o sussurro estranho e precisa emudecer é elucidada por uma cena do romance *O castelo*: “K. escutou sem falar ao fone, tinha colocado o braço esquerdo no anteparo do telefone e foi assim que ficou ouvindo” (KAFKA, 2000, p. 37).

As conversas ao telefone em *O castelo* parecem ser sempre dificultosas, falhas. Ao invés do *medium* facilitar a comunicação, esta parece sempre impossível através do aparelho. K. ouve, mas o que ele ouve é um zumbido de inúmeras vozes infantis, algo incompreensível. Adiante ainda há um trecho no qual K. encontra-se “desarmado” (p. 38) diante do telefone, dando assim a oportunidade para que o interlocutor o afronte. A presença do telefone no romance parece antes impedir a comunicação do que facilitá-la.

No conto *O vizinho*, escrito em fevereiro de 1917 e publicado no Brasil na coletânea *Narrativas do espólio* (2002), é possível identificar também esse medo do telefone tantas vezes citado em cartas à Felice Bauer. Nesse conto o protagonista, um homem de negócios, possui um escritório e supõe que o vizinho ao lado trabalhe em um ramo semelhante ao seu, apesar de ele não ter certeza de que atividade se trata, já que a porta traz simplesmente a inscrição “Harras, escritório”. O telefone parece ocupar uma posição central no conto, na medida em que é através dele que o protagonista mantém contato com seus clientes. Assim, é também através desse aparelho que o suposto concorrente rouba seus clientes.

As paredes miseravelmente finas, que denunciam o homem de atividade honrada, escondem, no entanto, o desonesto. Meu telefone está instalado na parede da sala que me separa do vizinho. [...] Algumas vezes, picado pela intranquilidade, o fone no ouvido, danço na ponta dos pés em volta do aparelho e no entanto não posso evitar que os segredos sejam entregues.

[...] O que Harras faz enquanto telefone? Se quisesse exagerar muito – frequentemente é necessário fazer isso para se chegar à clareza – poderia dizer: Harras não precisa de telefone, ele usa o meu, empurrou o canapé contra a parede e fica escutando; [...]

Talvez ele nem espere o fim da conversa, mas levanta-se logo depois daquele ponto em que ela o esclareceu suficientemente para o caso e desliza, como é o seu costume, pela cidade: antes que eu coloque o fone no gancho, ele talvez já esteja trabalhando contra mim (KAFKA, 2002, p. 96-97).

Assim, não somente o concorrente estaria trabalhando contra ele, como também o próprio *medium* telefone age como *medium* para o seu infortúnio.

Para Peter-André Alt somente aqueles *media* que trabalham com a escrita ou produzem textos são familiares a Kafka. Sua opinião é a de que a escrita representa o *medium* do filho que incorpora o adiamento, o gramofone e o telefone são os *media* do mundo paterno, no qual a voz governa (força da voz [Stimmkraft] atesta a carta a Hermann Kafka como elemento essencial de sua auto-representação patriarcal). Alt lembra que na *Dialética do esclarecimento* (1944) Adorno e Horkheimer comentam que o rádio absolutiza a palavra humana e a transforma em um símbolo da autoridade arrogada. Quando eles formularam sua crítica do *medium* de massa, se referiam à voz do ministro da propaganda Goebbels e às patéticas encenações discursivas dos desfiles nacional-socialistas. Já para Kafka, que foi poupado de tais formas de propaganda política, a voz seria o órgão do poder, que através do efeito do som reclamava autoridade: um elemento ameaçador do mundo paternal (ALT, 2008, p. 279, tradução nossa).

O gramofone seria detestável para Kafka, pois testa sua sensibilidade ao ruído de forma terrível. Ele manifesta-se como uma “ameaça” que põe em perigo seu descanso do trabalho (KAFKA, 2003a, p. 134, tradução nossa). O que *A montanha mágica* (1924) de Thomas Mann ironicamente rebaixa doze anos mais tarde como “o sentimentalismo musical em forma moderna, mecanizada!” (MANN, 2000, p. 876) em Kafka se produz unicamente como um efeito nervoso. Há uma exceção em que ele admite que “somente em Paris eles me agradaram, lá a empresa Pathé montou em um *boulevard* qualquer um salão com *Pathephones* onde por moedinhas era possível executar um programa sem fim (segundo escolha com o auxílio de um denso livro de programa)” (KAFKA, 2003a, p. 134, tradução nossa).

As recorrentes referências a esse *medium* nas cartas à Felice Bauer podem encontrar justificativa no fato de ela ter trabalhado na empresa Carl Lindström A.G. fundada em 1893 em Berlim que depois também adquiriu a conhecida empresa de LPs Odeon. A empresa de Carl Lindström produzia gramofones e ditafones. Abaixo um cartaz publicitário de um ditafone da marca Parlograph, cuja função é a gravação de um texto fonograficamente para posterior transcrição datilografada:



„Diktire in Lindströms Parlograph“
Der Parlograph ist ein Erzeugnis der
Carl Lindström A. G.

Figura 5 – Ditafone

Fonte: LOTZ, 2008, p. 6



Figura 6 – Carta de Kafka à Felice endereçada ao escritório da Carl Lindström

Fonte: <http://www.kafka-franz.com/kafka-Biography.htm>

Segeberg afirma que com tais interesses pelos *media*, não se deve surpreender o quão competente, precisa e fascinadamente no outono de 1912 Kafka aproveitou em seus romances e contos a inserção do indivíduo nas redes de máquinas e *media* de seu tempo. Ele afirma que muito surpreendentes são as ambivalências na atitude do técnico burocrático e do escritor Kafka. Assim, durante o dia no seu trabalho de escritório, o funcionário de seguros, na verdade, prefere claramente o ditado direto da mão de um ser humano vivo, mas encoraja sua noiva Felice Bauer enfaticamente à combinação e encadeamento de ditafone, fonógrafo, máquina de escrever e telégrafo; ou na correspondência ele se entrega ao mecanismo da máquina de escrever e tenta repetidamente persuadir sua amada à transcrição de manuscritos através dela.

A extensa correspondência entre Franz Kafka e Felice Bauer iniciou com uma carta datilografada por Kafka em um papel com cabeçalho da companhia de seguros e nela se pode ler

Simplemente para o possível caso de que você possa não ter mais a mínima lembrança de mim, eu me apresento novamente: eu me chamo Franz Kafka e sou a pessoa que você cumprimentou pela primeira vez na noite na casa do senhor diretor Brod¹¹ e que sobre a mesa lhe alcançava, uma após a outra, fotografias de uma viagem artística¹² e que, por fim, nesta mão com que ele agora golpeia as teclas segurou a sua, com a qual você reforçou a promessa de, em sua companhia, desejar no próximo ano fazer uma viagem à Palestina (KAFKA, 2003a, p. 43, tradução nossa).

Uma relação pormenorizada entre Franz Kafka e a máquina de escrever é realizada por Friedrich Kittler em seu livro *Grammophon, Film, Typewriter*, no qual ele apresenta uma cópia do original datilografado onde se verifica a falta de familiaridade de Kafka com o aparelho em função dos recorrentes erros de digitação verificados. Kittler aponta que Kafka comete erros em 33% dos pronomes *ich* (eu) e *Sie* (você), conforme ele, “como se a mão nas teclas pudesse transcrever tudo, exceto os dois corpos em cada extremidade do canal postal” (KITTLER, 1986, p. 326, tradução nossa). Em uma de suas últimas cartas a Milena Kafka reflete sobre o uso indevido das cartas de amor e máquinas de transporte e informações:

Como se concebeu a ideia de que as pessoas podem se relacionar somente através de cartas! É possível pensar em uma pessoa distante e é possível tocar em uma pessoa próxima, tudo o mais está acima da capacidade humana. Mas escrever cartas significa despir-se perante os fantasmas, o que eles esperam avidamente. Beijos escritos não chegam ao seu destino, mas sim são sorvidos por fantasmas no caminho. Através desse farto alimento eles se multiplicam de forma extraordinária. A humanidade sente isso e luta contra. Para eliminar o máximo possível o fantasmagórico entre as pessoas e atingir uma relação natural, a tranquilidade das almas, ela inventou a ferrovia, o automóvel, o avião, mas não adianta nada, são evidentemente invenções já criadas no precipício, o lado oposto é tão mais calmo e forte, depois dos correios ele inventou os telégrafos, o telefone, a radiotelegrafia. Os fantasmas não vão morrer de fome, mas nós vamos afundar (KAFKA, 2004, p. 302, tradução nossa).

Segeberg também oferece uma amostra do interesse pelas máquinas no romance *O desaparecido*. Depois que Karl Rossmann desembarca em Nova York, surge seu tio rico como um *deus ex machina* que mais tarde o guia em sua empresa de transportes e despachos que se trata de um negócio de intermediação, mas que não intermedeia entre produtores e consumidores, nem talvez entre produtores e comerciantes, mas sim providencia o fornecimento de todos os produtos e matérias-primas para os grandes cartéis industriais e para os cartéis em si. É um negócio que abarca ao mesmo tempo “compras, depósito, transporte e vendas de enormes proporções e que tinha de manter contatos telefônicos e telegráficos constantes e muito precisos

¹¹ Pai de Max Brod, Adolf Brod que foi diretor do Union-Bank em Praga.

¹² Original em alemão *Thaliareise*. Tália era uma das musas gregas, a da comédia. Provavelmente Kafka se refere aqui à viagem a Weimar que empreendida no verão de 1912 em companhia de Max Brod e que em função dos pontos turísticos artísticos utilizou Thalia como sinônimo para artístico.

com seus clientes” (KAFKA, 2003b, p. 50). Aqui Kafka entra em detalhes dessa sala telefônica de uma forma bastante técnica em sua descrição

O salão dos telégrafos não era menor, aliás, era maior do que a agência telegráfica da cidade natal de Karl, a qual certa vez ele havia percorrido em companhia de um colega que era conhecido por lá. No salão dos telefones, para onde quer que se dirigisse o olhar abriam-se e fechavam-se as portas das cabines telefônicas, e aquele tilintar confundia os sentidos. O tio abriu a porta mais próxima e sob uma faiscante luz elétrica viu-se um funcionário, indiferente ao barulho das portas, com a cabeça encaixada numa tira de aço que lhe apertava os fones contra as orelhas. Sobre uma mesinha pousava o braço direito, como se ele lhe fosse particularmente pesado, e apenas os dedos que seguravam o lápis faziam movimentos inumanamente regulares e velozes. Era muito lacônico ao microfone, e várias vezes percebia-se que ele tinha algo a objetar ao interlocutor, pretendendo fazer perguntas mais precisas; mas antes que pudesse realizar sua intenção, certas palavras que ouvia obrigavam-no a baixar os olhos e escrever (KAFKA, 2003b, p. 50).

Ao se fazer a comparação do tamanho da sala com a da companhia telefônica da cidade natal se torna claro o quanto o mundo das máquinas e dos *media* do romance ultrapassa a capacidade de compreensão do herói. O tema sempre recorrente desse romance, no qual indivíduos impessoalmente perseguidos pelo ritmo de suas máquinas de trabalho e movimento e instigados para cá e para lá pelo fluxo de dados de seus telefones, telégrafos, ditafones, sua metamorfose maquinal e medial-técnica já encontra uma intensa configuração de forma exemplar nas salas de trabalho equipadas com máquinas e *media* das primícias do romance.

O *expert* em máquinas e *media* tem uma visão muito apurada de que essa técnica, vista socialmente, produz delimitações bastante restritas e exatamente por isso se presta excelentemente à instrumentalização medial-técnica de estruturas de poder. Assim, por exemplo, o narrador gesto-visual em Kafka observa de forma tanto realística quanto nítida, tornando a ação visível de fora como uma câmera cinematográfica:

No meio da sala havia um movimento permanente de pessoas que corriam de um lado para o outro. Ninguém cumprimentava, os cumprimentos haviam sido abolidos, cada qual ia seguindo os passos de quem o precedia, olhando para o chão sobre o qual pretendia avançar da maneira mais rápida possível, ou então, capturando com olhadelas para os papéis que tinha em mãos o que na certa eram apenas palavras ou número isolados e que esvoaçavam com seu passo apressado (KAFKA, 2003b, p. 50).

Pode-se ver que o herói Karl Rossmann, que muitas vezes até mesmo destaca seus interesses técnicos e manifesta o desejo de realizar seu objetivo de ser engenheiro na América, reage às experiências com forças instrumentais maquinais e mediais com uma mistura de insubordinação solidária e conformismo direcionado à ascensão. Assim, por exemplo, Karl Rossmann, mal tendo chegado ao porto de Nova York, se engaja com os assuntos de um recém-demitido foguista, ou mais tarde ele mantém uma lealdade obstinada a dois pretensos

“camaradas” que somente o exploram; também a sua crença “na possibilidade de exercer uma influência imediata sobre a vida americana tocando piano” (KAFKA, 2003b, p. 46-47) dão a sua figura traços de uma ingenuidade amável, como logo mais tarde seria transmitida pelo vagabundo Charlie Chaplin, que também extasiou o público europeu. Mas a tentativa de Karl Rossmann de influenciar seu novo amigo, o foguista, com a ajuda de um pedaço de “salame veronense” permite da mesma forma, identificar claramente uma avaliação social e cálculo astuto.

E de fato: o herói de Kafka se vê desde o início no caminho de uma grande carreira, e por isso os maiores malogros não o deixam duvidar da esperança de encontrar um posto no qual ele possa realizar algo e ser reconhecido por seus esforços. Por isso ele recusa a fragmentar suas forças idealisticamente, ele lamenta insistentemente que sua educação anterior em um “colégio europeu” tenha se tornado “muito pouco prática” (p. 75), ele esclarece que na América “pretendia pensar somente nos interesses da empresa à qual devia prestar serviço” (p. 225), e por isso ele também quer começar com trabalhos baixos, para depois, tão rápido quanto possível, estar “prestes a assumir um cargo superior como consequência natural de seu trabalho” (p. 124). Na empresa de publicidade do “teatro de Oklahama” Karl Rossmann executa um “trabalho técnico de nível inferior” (p. 262), pois “de fato ele acreditava poder se sair melhor nesse trabalho” (p. 262). O leitor pode verificar que até nessa “trilha” da vida o herói irá inalteradamente antes de tudo pensar no próprio sucesso.

O panorama apresentado buscou inicialmente apresentar questões que ligassem mais precisamente a questão das máquinas à vida de Franz Kafka, porém já desembocou na relação com sua literatura através do romance *O desaparecido*, que não somente nesse caso, mas também como se verá adiante em outros capítulos, ilustra muitas das diversas aproximações pretendidas pelo trabalho. Assim como as máquinas e *media* estão presentes nessa obra, nela se verifica indícios do tráfego de uma grande metrópole, bem como técnicas e elementos cinematográficos. Em uma tentativa de aplicar o debate das máquinas em sua ficção, será analisada a seguir uma narrativa onde a máquina não figura unicamente como tema, como também pode ser igualmente entendida como protagonista em torno do qual se desenvolve toda a ação.

2.2.1 O caso de *Na colônia penal*

Possivelmente o conto no qual o tema da técnica e das máquinas surge com maior obviedade é *Na colônia penal* (1919). Harro Segeberg apresenta um capítulo dedicado a essa narrativa intitulado *Eine Sprach- und Straf-Maschine* [Uma máquina linguística e penal] onde ele apresenta uma discussão sobre a reciprocidade característica da metáfora da técnica e da

sociedade com a maquinaria social e tecnológica, a interpenetração mútua da técnica mecânica e medial bem como a fusão da perspectiva do criminoso e da vítima. Este conto surgiu logo após a explosão da guerra em 1914 durante uma pausa no romance *O processo*. Os ouvintes da primeira leitura já a censuraram como uma representação *stofflich abstoßende* [substancialmente repulsiva], *Lüstling des Entsetzens* [devasso do horror] e *wenig fesselnd* [pouco fascinante] como menciona Klaus Wagenbach em *Franz Kafka: Bilder aus seinem Leben* (1983, p.163) [Franz Kafka: imagens de sua vida] ao comentar as críticas da primeira leitura pública realizada pelo próprio Franz Kafka em Munique em novembro de 1916.

“É um aparelho singular” (KAFKA, 1998a, p. 29), diz o oficial ao explorador no início do conto, enquanto o condenado nu preso à máquina simplesmente assiste à descrição de sua pena. O aparelho em questão, “se compõe de três partes. [...] A parte de baixo tem o nome de cama, a de cima de desenhador e a do meio, que oscila entre as duas, se chama rastelo” (KAFKA, 1998a, p. 32). A cama sobre a qual o condenado é posto é coberta com uma camada de algodão.

O condenado é posto de bruços sobre o algodão, naturalmente nu; aqui estão para as mãos, aqui para os pés e aqui para o pescoço, as correias para segurá-lo firme. Aqui na cabeceira da cama, onde, como eu disse, o homem apoia primeiro a cabeça, existe este pequeno tampão de feltro, que pode ser regulado com a maior facilidade, a ponto de entrar bem na boca da pessoa. Seu objetivo é impedir que ela grite ou morda a língua. Evidentemente o homem é obrigado a admitir o feltro na boca, pois caso contrário as correias do pescoço quebram sua nuca (KAFKA, 1998a, p. 33).

Assim que o condenado está imobilizado, a cama é posta em movimento. Ela vibra com sacudidas mínimas e muito rápidas simultaneamente para os lados, para cima e para baixo. A parte chamada de rastelo tem agulhas que através da vibração imprimem no corpo do condenado a sua pena. Ao lado das agulhas mais longas que penetram na pele, existem outras mais curtas que espirram água para limpar o sangue. O motivo da condenação para tal suplício foi dormir durante seu turno de vigia na porta do capitão, diante da qual ele teria a obrigação de levantar a cada hora que soa e bater continência. Assim a pena a ser impressa em seu corpo é “Honra ao teu superior!”. O dispositivo que realiza um ato extremamente pesado de tortura funciona durante doze horas até a morte do condenado.

Segeberg nos diz que as pesquisas sobre Kafka ainda não se cansaram de procurar com obstinado zelo explicações reais, históricas e insofismáveis para esse “aparelho singular”. Conforme ele, o encarregado e redator de relatórios da Companhia de Seguros de Acidentes de Trabalho de Praga, Dr. Jur. Franz Kafka, que dava grande valor a conhecimentos precisos da tecnologia mecânica, utilizou no conto *Na Colônia Penal* seus conhecimentos técnicos para a construção de um “aparelho singular” com o intuito de inevitavelmente transformar os trabalhadores industriais disciplinados e presos ao ritmo de trabalho de sua máquina na imagem

ficcional de um delinquente condenado à morte de forma terrível. Pois Kafka sabia através de seus conflitos com as indústrias de Böhmen, na época bastante modernizadas, que muitas potências empresariais abandonavam conscientemente seus trabalhadores – com boa comida e cuidados médicos – ao constante perigo de um acidente e com isso aceitavam lesões, que, como previsto, podiam ter a aparência de mutilações propositais. Visto dessa forma, surpreende um pouco menos o fato de que o delinquente, desde o começo julgado à morte em uma máquina penal, receba durante o seu martírio de doze horas uma papa de arroz quente em uma tigela aquecida por eletricidade.

Por outro lado, as chamadas feridas não são na verdade feridas acidentais normais, mas sim feridas de tortura e picadas que devem ser encravadas com a ajuda de um “rastelo” no corpo do condenado preso a uma cama de aço para, dessa maneira, inscrever “cada vez mais fundo” no corpo do detento o mandamento que ele infringiu, por meio do qual a escrita feita pela ferida resultante disso seja como uma tatuagem rodeada por “muitos floreios” (KAFKA, 1998a, p. 43).

Esse “aparelho singular” da colônia penal não é somente um aparelho de trabalho, disciplina, homicídio ou tortura, mas sim também um aparelho medial com uma escrita, cujo significado não é comunicado facilmente aos olhos do espectador, mas sim ao condenado que a sente na pele. E se for observado que enquanto a mensagem do aparelho lhe é gravada, o condenado “faz bico com a boca como se estivesse escutando” (KAFKA, 1998a, p. 44). Assim, não deve surpreender a proposta de que nesse aparelho penal, exposto como um aparelho medial, se possa novamente identificar os mecanismos das máquinas acústicas e de registro de seu tempo, máquinas tão vivamente estudadas e recorrentemente citadas por Kafka. O condenado preso à cama da maquinaria de seu homicídio teria assim perfeitamente alguma semelhança com os telefonistas representados em *O Desaparecido*, que também precisariam trabalhar amarrados aos seus aparelhos de informação. Ou ainda: os criminosos de Kafka, cuja cama é levada a tremer durante o processo de gravação – como o prato do disco de um gramofone – precisariam então observar com mais atenção como as mensagens gravadas são assimiladas ao seu corpo com agulhas e picadas, armazenadas e então transmitidas adiante como uma mensagem aos espectadores de sua execução (SEGEBERG, 1997, p. 320, tradução nossa).

Kafka parece aqui pretender esboçar de forma literária um tipo de máquina universal exatamente através dessa combinação ou cruzamento de inúmeros modelos de máquinas e *media* realmente imagináveis, em cujo indissolúvel encadeamento de homem e máquina ele poderia encontrar um simbolismo preciso e chocante em todas as formas de desenvolvimento técnico.

Para uma relação entre a máquina em si e o aparato social é possível encontrar amparo em um artigo publicado em 1977 que Astrid Lange-Kirchheim intitulou *Franz Kafka: "In der*

Strafkolonie" und Alfred Weber: "Der Beamte". Nele a autora sugere que Kafka escreveu *Na colônia penal* baseando-se no artigo *Der Beamte* (1906) [O Funcionário Público] de Alfred Weber (irmão mais novo do sociólogo Max Weber e membro da banca examinadora do trabalho de doutorado de Kafka). Esse artigo foi publicado na revista literária *Neue Rundschau*, regularmente lida por Kafka.

Em *Alfred Weber's essay "The civil servant" and Kafka's "In the penal colony": the evidence of an influence* Austin Harrington faz um resumo mais conciso da análise de Lange-Kirchheim e aponta uma lista de expressões utilizadas por Weber que possuem correlatos em expressões posteriores de Kafka. Assim, o mais forte vínculo ligando *Na colônia penal* a *O funcionário público* se daria pelo termo que domina ambos os textos do começo ao fim: *der Apparat* [o aparelho]. Enquanto Weber fala de um "immense apparatus rising up in our life with a tendency to pervade more and more of our free and organic facets of existence" (WEBER¹³ *apud* HARRINGTON, 2007, p. 42) remetendo aqui ao aparato burocrático, Kafka abre com as palavras: "É um aparelho singular" (KAFKA, 1998a, p. 29). Harrington acumula páginas dessas comparações, abaixo algumas delas:

Where Weber writes of a 'gigantic mechanism' (101), of a 'gigantic robotic Something' (ein riesenhaftes rechnerisches Etwas) (99), Kafka writes of a 'machine' (200/170) capable of 'precisely calculated movements' (... Bewegungen genau berechnet) (204/173, operated by a zealous officer or 'mechanic' (200/169). Weber describes an 'immense construction' (ungeheurer Bau) (112) of bureaucracy, while Kafka's visitor to the colony – 'the explorer' or 'traveller' – 'gaze[s] up at the structure' as at 'a huge affair' (grosser Aufbau)(203/172). Weber writes of civil servants being 'chained' (104) to the apparatus, while Kafka describes a condemned man chained down to the 'bed' of the apparatus and punished for neglect of his duty (HARRINGTON, 2007, p. 42-43).

Após uma lista bastante extensa desses exemplos, Lange-Kirchheim argumenta que nestas e em outras circunstâncias Kafka literariza graficamente imagens que aparecem no texto de Weber em relações mais abstratas. Porém, ela não afirma que o ensaio de Alfred Weber foi o único e mais importante impulso ou influência inicial, apesar de muitos estudiosos aceitarem sua relação e reconhecerem a importância de *O funcionário público* como uma referência importante para esse conto. Harrington informa que por anos muitos estudiosos se contentaram em relacionar afinidades entre os retratos da burocracia em Kafka e Max Weber sem serem capazes de estabelecer um elo mais direto entre os dois.

Para Segeberg, na configuração adquirida no fluxo de escrita manual, o profissionalismo de Kafka documenta uma moderna consciência medial na sua "colônia penal" equipada com as técnicas mecânicas e mediais mais modernas, consciência que não quer retornar aos *media* modernos, mas também não se entregar a eles sem reservas. Pois o manuscrito de *Na Colônia*

¹³ Weber, A. (2000[1910]) '**Der Beamte**', *Die neue Rundschau* 21: 1321-39; reprinted in *Alfred-Weber-Gesamtausgabe*, vol. 8, *Schriften zur Kultur- und Geschichtssoziologie*. Marburg: Metropolis Verlag, pp. 98-117.

Penal, nesse caso transportado pelo próprio Kafka para impressão, armazena a agudeza perceptível de tal escrita em uma técnica de armazenamento e transmissão na qual (como o funcionário de escritório muito bem sabia) as regras sócio-disciplinares são válidas – para um mundo de poder burocrático sustentado por máquinas e *media* – unicamente com a ajuda de máquinas de escrever e fontes de escrita (SEGEBERG, 1997, p. 323, tradução nossa). Já a primeira frase do conto *Na Colônia Penal* deixa claro que não o ser humano, mas sim “um aparelho singular” forma o centro da atenção. Em torno desse aparelho – o conceito recorda um sistema administrativo – se reúnem os atores.

A narrativa apresentada ofereceu assim um forte exemplo da influência que a técnica e os *media* exerceram sobre a obra ficcional de Franz Kafka. As experiências adquiridas através do contato direto com as máquinas industriais, além da burocracia da empresa de seguros, servem aqui como uma confluência de experiências para uma interpretação mais direta da ficção, ao invés de servir como forma de martirizar o escritor Kafka no nível biográfico pelo simples fato de ele reclamar de suas obrigações.

2.3 Franz Kafka, viagens, tráfego e o cinema

Paisagem – é nisto que a cidade de fato se transforma para o *flâneur*. Ou mais precisamente: para ele, a cidade cinde-se em seus polos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto.

Walter Benjamin

Quando estava para ser construída a primeira linha alemã de trens na Baviera, a faculdade de medicina de Erlangen emitiu o seu parecer... : o movimento rápido provocaria... doenças cerebrais; mesmo a mera observação de um trem passando em velocidade poderia provocá-las; seria portanto necessário construir em ambos os lados da ferrovia um tapume de cinco pés de altura.

Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, vol. III, Munique, 1931, p.91.

Existe uma opinião bastante disseminada de que o mundo de experiências de Kafka se limitava a Praga e suas redondezas da Boêmia. Porém, um olhar mais apurado mostra outra imagem que não coincide exatamente com o retrato de um eremita. Kafka possuía um contínuo desejo por viagens, que começou a experimentar nos primeiros anos de trabalho com seu amigo Max Brod. Ele viu grande parte do leste e sul europeu, o Mar do Norte e o Báltico e conheceu as

grandes metrópoles do período imperial: Berlim, Dresden, Leipzig, Paris, Milão, Zurique, Viena e Budapeste. Conforme Peter-André Alt, viajar significa para Kafka a possibilidade de observar o estrangeiro e captar sua peculiaridade livre de impulsos de adaptação, sem abandonar a proteção da anonimidade. Já cenas de ferrovias, viagens de trem e bonde lhe proporcionaram oportunidades de praticar aquela refinada cultura da percepção que sob a pressão da rotina só esporadicamente podia se desenvolver. Também nos períodos de férias Kafka está próximo do *medium* da escrita: através da leitura de periódicos, guias de viagem e romances, que o iniciaram em regiões exóticas, e através de seus apontamentos no diário, cujo duto seletivo apanha o que foi visto para ordenar o material para futuras histórias (ALT, 2009, p. 194, tradução nossa).

No terceiro capítulo de *Kafka vai ao cinema* Hanns Zischler informa que

No decorrer de uma viagem em geral fatigante a Paris, em outubro de 1910, Kafka vivenciou a metrópole – há muito admirada a distância – como um teatro grotesco e angustiante de descontextualização, um mundo de cabeça para baixo e incorrigível. Paris desfazia-se em não-lugares, entroncamentos, estações de metrô, intensidades puras, geradas pela aceleração mecânica. Kafka, sempre prontamente afetado pela “mais nova tecnologia”, sentiu fisicamente essas turbulências inusitadas (ZISCHLER, 2005, p. 33).

Um motivo bastante recorrente dentro do contexto das grandes cidades e do meio literário é o do *flâneur* e *voyeur* que são figuras já do século XIX. Esse tema tem entre alguns de seus maiores representantes literários E.T.A. Hoffmann com o conto *A janela de esquina do primo* [Des Veters Eckfenster] (1822), Balzac com *Le peau de chagrin* (1831), Edgar Allan Poe com *The man of the crowd* (1840), Nerval com *Les nuits d'octobre* (1852), Baudelaire com *A une Passante* (1857) e Kierkegaard com *Diário de um sedutor* (1843). Não raro o *flâneur* surge aqui como o passeador apaixonado no mar de ruas da metrópole moderna que se abandona ao poderoso fluxo da multidão. O *flâneur* observador que se coloca na posição de um velejador na torrente da massa, permanece como um espectador solitário, sem que o ritmo da vida autônoma o consiga agarrar realmente.

Walter Benjamin em *Passagens* (2009) afirma que o caso em que o *flâneur* se distancia do tipo do passeador filosófico e assume os traços do lobisomem a vagar irrequieto em uma selva social foi fixado pela primeira vez – e de maneira definitiva – por Poe em seu conto *O homem da multidão*. Benjamin informa que nessa narrativa se desenvolve a dialética da *flânerie*: de um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito; de outro, o homem que dificilmente pode ser encontrado, o escondido (p. 463, 465).

Kafka também conhecia essa disposição para a observação velada. Como *voyeur* ele apreciou a relação entre intimidade e desenvoltura que a grande cidade lhe ofereceu. Seus diários são ricos em descrições voyeurísticas de jovens mulheres que ele seguiu com os olhos durante passeios, em

cafés ou em leituras e palestras. Lise Weltsch, as atrativas irmãs de Werfel, Margarethe Kirchner, a bela atriz Gertrud Kanitz, passantes anônimas, governantas e serventes foram observadas por ele com uma paixão carregada de erotismo. Sempre são descritos detalhes dos cabelos, da forma do rosto e cor dos olhos, peças de roupa (sobretudo peles, véus, xales e aventais) e chapéus.

Esses elementos *flâneurísticos* se misturam com os *voyeurísticos* especialmente no conjunto de contos publicado sob o sugestivo título de *Contemplanção* (1913). Muitos dos contos já indicam o tema no próprio título como *Os que passam por nós correndo*, *Olhar distraído para fora* e *A janela da rua*. Nesse último o ato de observar é descrito da forma mais simples imaginável:

Quem vive isolado e gostaria de vez em quando de estabelecer contato em algum lugar, quem quer ver, sem mais um braço qualquer no qual possa se apoiar, levando em consideração as mudanças das horas do dia, das condições climáticas, das relações profissionais e coisas dessa natureza – esse não vai levar isso adiante por muito tempo sem uma janela de rua (KAFKA, 1999a, p. 34).

Ao observar da perspectiva da janela mistura-se o flânar que permite aos heróis de Kafka perseguir jovens mulheres com o olhar: “Vejo porém moças”, se lê em *Roupas*, “que são sem dúvida bonitas e ostentam músculos e ossinhos múltiplos e encantadores, pele esticada e massas de cabelo fino [...]” (KAFKA, 1999a, p. 30). O específico da visão de Kafka consiste em seu sentido para detalhes que reduz a cena visual enquanto decompõe a impressão de um ser humano completo em fragmentos.

Zischler cita um pequeno trecho escrito a lápis que ele diz simplesmente ser das “anotações” de Kafka, porém não especifica exatamente a origem do texto, que é um pequeno poema de quatro linhas em francês e informa não ser possível identificar se é de autoria do próprio Kafka ou se foi meramente copiado

Moi je flâne
Qu'on m'approuve ou me condamne
Je vois tout
Je suis partout¹⁴ (KAFKA *apud* Zischler, 2005, p. 33).

Zischler sustenta que quando se afasta a suposição de que o falante, neste poema, é um ser vivo e dotado de sentimentos, uma instância psíquica deste ou daquele tipo, e se percebe que se trata, ao invés disso, de um aparelho mecânico, como uma máquina fotográfica ou uma câmera de filmagem (“vejo tudo, estou em toda parte”), os quatro versos, aparentemente anotados sem compromisso, surgem sob um prisma diferente. Já não recorrem a uma capacidade individual específica de ver, ou a uma preferência estética, mas a “visões” anônimas.

¹⁴ Quanto a mim, eu flano / quer me aprovem ou me condenem, / vejo tudo, / estou em toda parte.

Zischler faz ainda uma relação da experiência em Paris com o conto *Na Colônia Penal*. Essa viagem foi interrompida por Kafka em função de uma furunculose e ao retornar a Praga ironicamente enviou de casa três postais aos seus amigos Max Brod e o irmão Otto Brod que ficaram em Paris.

Querido Max,

Cheguei bem e, pelo simples fato de ser olhado por todos como um fenômeno improvável, estou muito pálido. – A alegria de gritar com o médico foi-me negada por um pequeno desmaio, que me empurrou para o divã dele e durante o qual – isso foi esquisito – senti-me a tal ponto como uma moça que tentei ajeitar com as mãos minha saia de menina. No mais, o médico declarou-se horrorizado com a minha aparência posterior; os cinco novos abscessos já não são tão importantes, uma vez que apareceu uma erupção cutânea pior que todos os abscessos, que requer longo tempo para se curar e que produz e produzirá a dor real. Minha idéia, que naturalmente não revelei ao médico, é que essa erupção foi produzida pelas calçadas internacionais de Praga, Nuremberg e especialmente Paris. – Assim, sento-me agora à tarde em casa como que numa sepultura (não posso andar, por causa das ataduras sólidas, e não posso sentar sossegado, por causa da dor, que a cicatrização piora ainda mais), e só de manhã saio deste Além, por força de ter que ir ao escritório. Amanhã irei encontrar seus pais. – Na primeira noite em Praga, creio ter sonhado a noite inteira (o sono pairou sobre esse sonho como um andaime numa nova construção parisiense) que estava alojado, para pernoitar, numa casa grande, que não consistia em nada além de carros de praça, automóveis, ônibus parisienses, e assim por diante, os quais não tinham nada melhor a fazer que andar grudados uns nos outros, ultrapassando e passando por cima e por baixo uns dos outros, e não se falava nem se pensava em nada além de tarifas, conexões, baldeações, gorjetas, *direction Pereire*, dinheiro falso etc. por causa desse sonho, não mais consegui dormir, porém, como não dispunha de informações adequadas sobre as questões necessárias, só com extremo esforço pude suportar o sonho em si. Queixei-me internamente de terem de me acomodar, a mim, que estava tão necessitado de repouso depois da viagem, numa casa dessas, mas ao mesmo tempo, havia em mim um assecla que, com a reverência ameaçadora dos médicos franceses (que usam casacos de trabalho abotoados até em cima), reconheceu a necessidade dessa noite. – Por favor, torne a contar o seu dinheiro, para ver se não o roubei; segundo minha contabilidade, não totalmente impecável, gastei tão pouco que é como se houvesse passado o tempo todo em Paris lavando minhas feridas. Que horror, está doendo de novo! Era mais do que hora de eu voltar, por vocês e por mim.

Seu Franz K (KAFKA¹⁵ *apud* Zischler, 2005, p. 35-36).

Para Zischler, de acordo com essa carta, Paris ficou-lhe gravada no corpo. Assim como um mártir, Kafka levou consigo a calçada até Praga e, em uma transcrição caligráfica, “mostrou” aos amigos que lá haviam permanecido as “suas feridas”, como a impressão e a expressão viva que Paris lhe causara – sua leitura da cidade, por assim dizer. Essas feridas e as ataduras foram sua colheita, sua impressão sumamente material da cidade.

Em *Kafka's Clothes: Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle* (1992) Mark Anderson afirma que Kafka era fascinado pelo movimento do tráfego na cidade moderna e o mais importante, pelo espetáculo estético e dilemas metafísicos que esse movimento implicava. Para Anderson essa fascinação coincide com uma mudança geral na arte, filosofia e ciência

¹⁵ Kafka a Max e Otto Brod, 20 de outubro de 1910, in Max Brod, Franz Kafka: **Eine Freundschaft**, op. cit., vol. 2, p. 80.

européia que ocorria na virada do século: um afastamento da representação de pessoas e objetos firmemente arraigados a um ambiente estável e constante, e em direção a uma percepção relativizada das coisas em movimento, de um deslocamento súbito ou inconsciente de energia, de modelos de circulação e troca flutuantes e efêmeros.

Anderson diz que para colocar a questão com mais simplicidade e abstração, em sua obra dos primeiros anos, Kafka sempre está preocupado com a aparente falta de razão da realidade material, ou seja, objetos em movimento. Para Anderson “the big city – *die Großstadt* – was a common theme in german literature at the turn of the century, and New York often served the European imagination as a hyperbolic version of its own urban and futurist tendencies” (ANDERSON, 1992, p. 100). A cidade grande como um espaço teatral despersonalizado marcado por seu tráfego e conseqüentemente pelo problema dos acidentes – mas também do acaso, oportunidade e morte – isso, rudemente falando, é o duplo ótico através do qual os primeiros textos de Kafka veem o mundo moderno.

No quarto capítulo de seu livro, Anderson se debruça sobre o gênero *travelling narrative* para analisar mais detalhadamente o romance *O desaparecido*. Ele diz que essa obra se apresenta primeiramente como um texto em movimento, como uma *travelling narrative* e se mostra assim sempre *unterwegs* (*on the road*) como uma nova forma de transporte suplanta a anterior ao projetar o romance para um espaço infinito e de certa forma atemporal do continente americano. A difícil situação de Karl Rossmann é bastante similar àquela do leitor enquanto a narrativa vai implacavelmente adiante abandonando lugares inominados e personagens inescrutáveis por novos, aparentemente seguindo um curso aleatório e imprevisível e sem afixar letreiros espaciais e temporais identificáveis.

Para Anderson, uma distância considerável separa os textos de Kafka dos tradicionais romances do século XIX, os quais – sejam escritos por Jane Austen, Balzac ou Fontane, ou o jovem Thomas Mann – são organizados de acordo com a noção de “propriedade”. Ele chama de “narrativa de propriedade” qualquer texto que trabalha para estabelecer a identidade de seus protagonistas, assim como a estabilidade dessas estruturas narrativas através das quais a identidade é apreendida, ao circundar seus protagonistas em uma rede de relações de propriedade. Mas não propriedade somente no sentido de terras ou bens econômicos, como também todas as vantagens e atributos que os seguem: acima de tudo, um nome próprio; uma casa, talvez uma residência aristocrática carregando o mesmo nome, uma esposa e filhos também marcados por esse nome; uma linhagem de ancestrais e descendentes que tornam a identidade do protagonista acessível como uma forma de propriedade histórica e psicológica. Situada em um espaço histórico e geográfico preciso, a narrativa de propriedade se ocupa em determinar as

origens de seus protagonistas, as razões de seu comportamento e as consequências de suas decisões. Os indivíduos e locais que ela representa são oferecidos ao leitor como estáveis, por fim, objetos reconhecíveis da percepção; são oferecidos a nós como um tipo de narrativa de propriedade que podemos adquirir e torná-las nossas.

A narrativa de viagens modernista – como *O desaparecido* – nega essa forma de leitura porque está sempre em movimento, está sempre um passo a frente do leitor sem permitir que ele a acompanhe e nunca se volta para questionar suas próprias origens ou causas. O prazer que ela oferece é aleatório, vicário, mutável. O texto de viagem trabalha para desestabilizar a identidade do protagonista tanto quanto as estruturas genealógicas através das quais essa identidade normalmente é apresentada. O protagonista não tem propriedade, está sempre *on the road*, nunca mostra o que está para acontecer e nunca questiona o porquê de estar lá. O nome próprio é tênue, fraco, disfarçado ou desimportante, pois seu portador está continuamente renunciando ao lugar onde ele é reconhecido. O desejo não é fixado a algum objeto, intenção de possuir esse objeto ou acumular com as suas várias formas de propriedade, mas está ele próprio na estrada, amalgamado com a multidão, se perdendo no tráfego, indo em frente. Claramente ligado ao desenvolvimento da cidade grande, capitalismo tardio e às formas de propriedade fluidas e mutáveis, as narrativas de viagem se tornaram um modo privilegiado de narrar na literatura do século XX.

Anderson menciona os romances de Alfred Döblin e John dos Passos que “provide further examples of a widespread modernist tendency in European and American literature to use the theme of ‘traffic’ to create a destabilized, shifting mode of narration opposed to the nineteenth-century novel’s insistence on narrative ‘property’” (ANDERSON, 1992, p. 115). Ele ainda aponta o paralelo existente entre essas narrativas e o cinema ao dizer que talvez o uso mais radical das narrativas de viagem foi feito por cineastas como Jean-Luc Godard, Werner Herzog e Wim Wenders, cujos filmes repetidamente tematizam formas mecanizadas de viagem como um gesto autorreflexivo em direção à natureza instável e em movimento da representação cinematográfica. Para Anderson, sujeito, câmera e imagem projetada estão todas implícitas no tráfego das imagens de viagem.

Outro autor que aborda a questão das viagens em Kafka é Malcolm Pasley em seu artigo *Kafka als Reisender* (1985) [Kafka como viajante]. Nele Pasley esboça a tese de que Kafka se ocupou teórica e praticamente com a arte da descrição de viagens especialmente entre os anos 1909 e 1912. E isso, segundo Pasley, com a intenção de abrir caminho na estrada da narrativa intensa. O objetivo manifesto do artigo não é tratar especificamente o tema da viagem na obra ficcional de Kafka, mas sim muito mais em suas tentativas de descrever suas próprias

experiências de viagem. Nesse período entre 1909 e 1912 Kafka e Brod não somente se ocuparam intensivamente com literatura de viagens anteriores (como, por exemplo, por Fontane e Hebbel, mas, sobretudo, Goethe e Flaubert), como também notoriamente refletiram e conversaram muito sobre teoria e prática de descrição de viagens. Essas descrições de viagens e reportagens eram especialmente atuais na época. Porém, em seu diário no registro do dia 29 de setembro de 1911, Kafka faz anotações negativas a respeito das viagens modernas, pouco antes da segunda viagem a Paris:

As observações de viagem de Goethe diferem das de hoje porque, feitas de uma diligência postal, com as lentas mudanças do terreno, desenvolvem-se de maneira mais simples e podem ser acompanhadas com muito maior facilidade, mesmo por aquele que não conhece as redondezas. (...) Como a paisagem se oferece incólume em seu caráter inato aos passageiros da carruagem e como também as estradas atravessam o interior de maneira muito mais natural do que os trechos ferroviários, (...) não há necessidade de nenhum ato de violência por parte do espectador e ele pode fazer sua contemplação de maneira sistemática, sem qualquer esforço (KAFKA, 1990a, p. 36-37, tradução nossa).

Aqui Kafka se queixa da velocidade para o viajante moderno, que passa por ele em um ritmo veloz e, além disso, não lhe permite registrar a paisagem mecanicamente recortada em sua essência natural, seu caráter nativo. Como espectador que deseja descrever, lhe parece essencial, sobretudo, se subordinar ao objeto, não danificar violentamente o percebido – aqui a paisagem –, o que pode acontecer, por exemplo, através de comparações objetivamente insustentáveis. Mais ou menos na mesma época ele escreve em seu diário:

Acolhem-se as cidades desconhecidas como fato de que lá moram habitantes que não penetram na nossa forma de vida, assim como nós não podemos penetrar nas suas, é necessário, não se pode evitar, mas se sabe bem que isso não tem nenhum valor moral e nem mesmo psicológico, por fim se pode frequentemente renunciar à comparação, já que a diversidade demasiadamente grande das condições de vida torna isso impossível. Mas até os subúrbios de nossa terra natal nos são estranhos, aqui sim as comparações têm valor, um passeio de meia hora nos pode recorrentemente comprovar que aqui moram pessoas em parte no interior de nossa cidade, em parte na pobre e escura margem, sulcada como um grande desfiladeiro, apesar de eles todos terem um grande círculo de interesses em comum como nenhum outro grupo de pessoas fora da cidade (KAFKA, 1990a, p. 196-197, tradução nossa).

Pasley sugere que nesse trecho Kafka quer dizer que as comparações seriam sensatas somente entre partes de um todo interligado, mas ao mesmo tempo admite o totalmente diferente através da comparação do conhecido por experiência pessoal – para com isso realizar uma tentativa de penetrar de qualquer modo no mundo desconhecido e incorporá-lo ao próprio, tornando-o assim inteligível (PASLEY, 1985, p. 4, tradução nossa).

Ao se cotejar esses registros do diário, é possível reconhecer uma das tensões existentes em suas descrições de viagens: seu desejo de não interferir na essência do mundo estrangeiro, que, no

entanto, é frustrado pelo impulso – ainda que minimamente violento – de incorporar esse mundo à esfera do conhecido ou colocá-lo tão próximo quanto possível do íntimo para que dele possa se apropriar e assim compreendê-lo.

Adiante Pasley coloca a questão: “como podem imagens vivas, dinâmicas serem primeiramente capturadas, portanto, apanhadas e depois novamente despertadas, ou seja, convincentemente transmitidas no contexto de um novo movimento?” (PASLEY, 1985, p. 7, tradução nossa). Sua conclusão é a de que as indicações sobre o cinema lhe parecem bastante justificadas, pois os anos em que ele se ocupou com os registros de viagem (1909-12) foram igualmente os anos em que ele mais se ocupou pela nova forma artística que mecanicamente colocou imagens capturadas em movimento.

Significativamente, Kafka parece ter se entusiasmado mais pelos cartazes dos filmes do que pelas próprias apresentações: através do [para o observador] incontrolável ritmo do movimento das imagens, ele [Kafka] se sentiu privado da calma que o teria permitido assimilar completamente imagens isoladas ou cenas curtas através de sua forma analítica peculiar (PASLEY, 1985, p. 8, tradução nossa).

Ele teria assim se interessado mais pelos cartazes e sua relação com o cinema seria de reservas. Isso pode ser reforçado através de uma afirmação de Kafka existente na obra *Gespräche mit Kafka* de Gustav Janouch, quando este pergunta se ele não ama o cinema, ao que Kafka responde:

Na verdade eu nunca havia refletido a respeito. No entanto, é um magnífico brinquedo. Mas eu não o tolero, talvez porque eu sou muito dotado oticamente. Eu sou um ser humano visual [Augenmensch]. Mas o cinema perturba o olhar. A rapidez dos movimentos e a rápida alternância das imagens forçam as pessoas a uma constante visão geral. A visão não se apodera das imagens, mas sim essas se apoderam da vista. Elas inundam a consciência. O cinema significa uma uniformização do olho, que até agora estava despido (JANOUGH, 1961, p. 105, tradução nossa).

Como exemplo da observação calma, podemos retomar a questão do *flâneur* que Peter-André Alt menciona em seu *Kafka und der Film* como sendo especialmente o flânar urbano no crepúsculo da noite que oferece a oportunidade para a observação diária distraída, cujas impressões Franz Kafka anotou no diário especialmente entre os anos 1911 e 1914; e não raramente essas anotações forneceram alicerces para modelos de narrativa, cenas expositivas ou sequências narrativas.

Porém, mesmo Kafka oferecendo essa suposta oposição ao cinema, Alt menciona um apontamento feito por Max Brod em sua biografia sobre Kafka onde diz: “ele se interessava por

tudo de novo, atual e técnico, como, por exemplo, pelos princípios do filme” (BROD¹⁶ *apud* ALT, 2009, p.13, tradução nossa). Utilizando-se aqui da associação realizada entre “o novo, o atual, o técnico e o cinema”, se vê mais uma vez o cinema relacionado à tecnologia e à percepção da vida diária em uma grande metrópole.

Alt corrobora o fato de que dentro do contexto das grandes metrópoles, é de considerável importância a experiência do tráfego emergente logo após a invenção do automóvel. A relação entre a sucessão de imagens no cinematógrafo e a rápida mudança de cenários proporcionada pela cidade grande possuem uma proximidade não desprezível. O próprio Max Brod publicou em 1909 um ensaio no *Neue Rundschau* que reflete sobre a relação do filme com o trânsito moderno e que quatro anos mais tarde foi reimpresso em seu volume de ensaios intitulado *Über die Schönheit hässlicher Bilder* (1913) [Sobre a beleza das imagens feias].

Kurt Pinthus já trata dessa ligação entre cinema e tráfego em seu livro *Das Kinobuch* (1913) [livro do cinema], onde através de inúmeros exemplos ele confirma a importância que a representação de processos de movimentos tecnicamente acelerados ganha para o novo *medium*; não somente em Brod, mas também nos esboços de Walter Hasenclever e Kurt Pinthus as viagens de trem e perseguições de automóvel desempenham um papel importante. A representação de rápidos processos de movimento, que devia causar ataque de nervos nos espectadores, forma um tema central no qual o novo *medium* reflete a si próprio. Seria relevante mencionar aqui de passagem o fato de que o próprio Max Brod publicou um breve roteiro para cinema intitulado *Ein Tag aus dem Leben Kühnebecks, des jungen Idealisten* em *Das Kinobuch*, que até hoje é considerado uma referência na história do cinema inicial.

A questão do tráfego e da velocidade também adquire importância em relação ao cinema não unicamente no nível estrutural narrativo, como também foi um *tema* bastante utilizado pelo cinema no início do século. Na Inglaterra, Alfred Collins, Cecil Heptworth, Robert W. Paul e James Williamson rodaram, já na virada do século, filmes sobre colisão de automóveis e catástrofes de trem (*The Terrible Railway Accident*, 1896 e *Explosion of a Motor Car*, 1900). O pioneiro cinematográfico de Berlim Oskar Meester produziu em seu show de atualidades a partir de 1905 regularmente filmagens de automóveis em funcionamento, bem como documentários que mostravam corridas e recordes de velocidade (*Huldigungsfahrt der sächsischen Automobilfabrer vor König August am 02.07.1905, Die Bilder vom Herkommer Automobilrennen bei München am 12.08.1905*). Até mesmo David W. Griffith, considerado o criador da técnica da montagem paralela no cinema, apresentou em 1907 um dramático curta, em cuja sequência um motorista em alta velocidade

¹⁶ BROD, Max. **Franz Kafka**. P. 107.

corre pelas ruas para salvar uma jovem da morte por intoxicação (ALT, 2009, p. 16, tradução nossa).

Alt assinala que os filmes preferidos da época em torno de 1910 nos anúncios tinham títulos como *Der klettergewandte Dieb* [O habilidoso ladrão escalador], *Ein Eisenbahn-Unglück* [Desastre na via férrea], *Ein Automobil-Unfall* [Um acidente de automóvel], *Eine wilde Jagd im Automobil* [Uma perseguição selvagem no automóvel] ou *Roman eines Lokomotivführers* [Romance de um maquinista] (ALT, 2009, p. 18, tradução nossa). Um traço típico do espetáculo cinematográfico, o rápido desenrolar da ação, corresponde bem ao anseio do cidadão metropolitano, a quem, sobretudo, o cinema se adapta. O jogo das perspectivas alteradas surge através da mudança de posição do desenrolar do movimento e seu novo arranjo em sequências de eventos não-causais. A dinamização da imagem fornece um deslocamento da ênfase do plano da introspecção, como é o convencional para processos narrativos, para o nível da externalização, na qual dominam o movimento físico, os gestos e a mímica.

Nos anos depois de 1909, Kafka descreveu cada vez mais situações que transmitem o processo dinâmico do trânsito. “Aus dem Coupeefenster” [Da janela do Coupee] (KAFKA, 1990a, p. 14, tradução nossa), diz a curta formulação, com a qual o diário de 1909 esboça a posição do observador, o mesmo que se senta em um trem e olha as imagens do ambiente como se elas fossem cenas de um filme veloz que passa.

Em seu diário de viagem parisiense que foi elaborado posteriormente com base em apontamentos rápidos durante o outono de 1911, Kafka se esforça para descrever repetidamente o ritmo do trânsito urbano com os meios do cinema. Como exemplo, tal abordagem não se mostra somente na mencionada perspectiva do trem, mas também captura a descrição de outras cenas das ruas parisienses, as manobras de ultrapassagem e acidentes. A colisão entre um triciclo e um grande automóvel é descrita com uma precisão minuciosa, novamente com adaptação de um parco estilo protocolar que registra somente o essencial. “Sobre o asfalto os automóveis são mais fáceis de dirigir, mas também mais difíceis de parar” (KAFKA, 2003c, p. 75, tradução nossa). A colisão de carros se manifesta assim como consequência de uma sucessão dinâmica puramente mecânica, sem que o texto questione as causalidades psicológicas; possibilidade de falha humana, falta de atenção ou de concentração do motorista não desempenham nenhum papel, porque a visão da câmera mostra o trânsito como circulação de objetos sem alma. Nos princípios do cinema, essa forma de ver prelude a renúncia programática de uma perspectiva psicológica.

Alt menciona um interessante apontamento de Alfred Baeumler que em 1912 diz que “o amplo público compartilha com o *medium* do filme um baixo interesse pela ‘relação causal’ e

‘psicologia’” (BAEUMLER¹⁷ *apud* ALT, 2009, p. 22, tradução nossa). Georg Lukács em 1913 considera o cinema “a-metafísico”, porque ele representa uma dinâmica “sem razão e motivo”; às suas imagens falta coesão interna, como ela se origina de uma perspectiva ordenadora do caráter causal ou final. Com essa suspensão da metafísica, que resulta da limitação por mecanismos da dinâmica física, une-se também, para Lukács, o abandono da motivação psicológica dos acontecimentos. O cinema confere aos objetos um significado isolado, no qual eles são exibidos em sua presença física e efeito. “Só o filme”, esclarece Lukács, “pode tornar o automóvel poético, no qual ele mostra a sua beleza como beleza da função” (LUKÁCS¹⁸ *apud* ALT, 2009, p. 22, tradução nossa).

Desta forma, o filme serviria para “exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana”, exigência que o processo de tecnização trouxe consigo, assim formularia Walter Benjamin em 1935/36 (BENJAMIN, 1996, p. 174). Esse aspecto será comentado adiante quando em *Kafka's Clothes* (1992) Mark Anderson reforça a falta de profundidade psicológica dos primeiros filmes ao estilo de narrar de Kafka, onde seus personagens aparecem por uma necessidade do momento, mas com a mesma velocidade que surgem também desaparecem sem que necessitem de um passado histórico.

É possível dizer que Kafka adota uma via indireta sobre a representação de processos de aceleração, como o trânsito metropolitano os transmite. Esse processo reproduz a história da percepção do movimento moderno, na qual a dinamização das imagens é tornada acessível inicialmente através da ferrovia e do automóvel. Assim, conforme Alt,

se a visão cinematográfica de Kafka é treinada nos fenômenos do tráfego urbano, isso corresponde à genealogia histórica da percepção moderna. A descrição de ferrovias, bondes elétricos, ônibus e automóveis, que percorrem os diários de Kafka nos anos antes de 1914, já provam as estruturas de uma estética do cinema, como mais tarde elas vão marcar também romances e contos (ALT, 2009, p. 48-49, tradução nossa).

Nesse sentido, os novos meios de transporte não representam somente o objeto da descrição, mas sim fornecem de sua parte um ponto de vista em movimento que possibilita a observação da vida urbana.

Um exemplo típico dessa afinidade é o fragmento de romance *Preparativos para um casamento no campo* (1906-1909), surgido antes das primeiras experiências cinematográficas. No capítulo de abertura o protagonista Eduard Raban empreende uma viagem de trem para visitar sua noiva. O

¹⁷ Alfred Baeumler, *Die Wirkungen der Lichtspielbühne*. Versuch einer Apologie des Kinematographentheaters, in: März, Jg. 6, Hft. 22, I. 6. 1912.

¹⁸ Georg Lukács, *Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos*, S. 78.

momento da aceleração é descrito com grande precisão de detalhes: “o trem se pôs em movimento tão devagar, que se podia imaginar o giro das rodas, mas logo ele se lançou em uma descida e, em frente à janela, sem preparação, as longas balaustradas de uma ponte foram separadas e comprimidas umas contra as outras [...]” (KAFKA, 2006, p. 532, tradução nossa). O texto tenta transmitir a impressão da velocidade não através de uma aproximação estilística à experiência da aceleração, mas sim, na medida do possível, por uma visualização plástica. O passar da balaustrada da ponte é explicitada em seu efeito ótico como deformação do objeto; o trem em alta velocidade oferece ao expectador a impressão de destruir os objetos que ultrapassa. A curta passagem empreende a tentativa paradoxal de uma fixação fotográfica da experiência da velocidade; ela renuncia a uma organização sequencial, como mais tarde aspira à narrativa análoga ao filme, em favor de um instantâneo de uma viagem acelerada (ALT, 2009, p. 49-50, tradução nossa).

No registro de 18 de novembro de 1911 de seu diário se pode ler:

Ontem na fábrica. Voltei com o elétrico, sentado em um canto com as pernas esticadas, vi pessoas lá fora, lâmpadas de lojas acesas, muros de viadutos percorridos, de novo costas e rostos, saindo da Rua do Comércio do subúrbio uma rodovia com nada de humano além de pessoas indo para casa, as luzes elétricas do terreno cortando e rompendo o escuro, baixas chaminés de uma empresa de gás se estreitando, um cartaz sobre um espetáculo em turnê de uma cantora de Treville colado nas paredes até uma viela nas proximidades dos cemitérios [...] (KAFKA, 1990a, p. 196, tradução nossa).

As impressões da vida urbana, pelas quais o passageiro percorre, possuem um caráter fugidio, pois o movimento do elétrico não permite uma fixação. Na verdade, algumas imagens isoladas até mesmo são fixadas, porém não se permitem unir umas às outras enquanto o trem as ultrapassa. Mas é exatamente a técnica de sequência da descrição que permite apoderar-se da dinâmica do bonde, assim como a visão do exterior é transmitida através da objetiva de uma câmera.

Essa perspectiva fílmico-estética não renuncia à contemplação do ser humano, mas o objetiva, enquanto o torna objeto em uma totalidade em movimento dos mais variados produtos da percepção. É a vista do observador que está em movimento através da viagem do elétrico, que dissolve o indivíduo em momentos singulares. Na descrição, estes são novamente combinados e montados em uma sequência de imagens particular, na qual domina o elogio de Marinetti à “psicologia intuitiva da matéria” (BERNARDINI, 1980, p. 86), como característica de uma nova vanguarda literária. Os pontos de vista de Kafka sobre o tráfego dividem com o programa de Marinetti o interesse pela pura mecânica do movimento além da causalidade de sua sucessão individual (ALT, 2009, p. 57-58, tradução nossa).

O último capítulo de *O desaparecido* transmitido a nós mais uma vez se une aos temas da ferrovia dos diários. O parágrafo final interrompido, que foi escrito no outono de 1914 em meio ao trabalho de *O processo*, descreve uma viagem de trem de dois dias através da América que Karl Rossmann empreende como membro do teatro de “Oklahoma”. O ritmo frenético do trem o permite apreender a paisagem rochosa pela qual ele passa somente de forma incompleta. A descrição de Kafka cuja amostra básica já se encontra aplicada similarmente no esboço de roteiro de Kurt Pinthus *Die verrückte Lokomotive* [A locomotiva maluca] do *Kinobuch*, acentua essa experiência do fugaz com a ajuda de uma técnica retórica tradicional:

massas de pedra negro-azuladas aproximavam-se do trem em cunhas pontiagudas e mesmo quem se debruçasse para fora da janela em vão buscaria seus cumes; escuros e estreitos vales rasgados a floravam, podia-se descrever com o dedo a direção em que iam se perder; largos cursos d’água vindos das montanhas afluíam ligeiros em grandes ondas de espuma, precipitavam-se por debaixo das pontes sobre as quais passava o trem, e estavam tão perto que o sopro de seu frescor fazia o rosto arrepiar (KAFKA, 2003b, p. 269).

Por um lado, a sugestão de velocidade se torna possível através de efeitos de sincronismo, nos quais a paisagem e viagem são diluídas em uma imagem de simultaneidade. Por outro lado o ritmo da viagem encontra-se refletido no motivo da água da montanha que ressoa sob a ponte do trem. Isso corresponde ao procedimento retórico da metonímia, como o filme a transmite com estratégias não-verbais; nesse caso a câmera não mostra o trem em movimento, mas sim a dinâmica das forças da natureza que ilustram o progresso da viagem (ALT, 2009, p. 72, tradução nossa). O pretense objeto é representado pelo seu deslocamento e dessa forma indiretamente capturado através de um ato de substituição. Em oposição às descrições do tráfego nos diários de viagem parisienses e à descrição de *Wilde Jagd*, o último parágrafo de *O desaparecido* tenta registrar o ritmo de um movimento dominante não através de uma imitação fílmica de seu ritmo, mas sim através de um modo de procedimento treinado na técnica do campo – contracampo. Esse método é menos expressivo, mas por isso mais sutil porque ele representa o que quer expressar através de um plano intermediário que só deve ser identificado e interpretado pelo observador.

Através desses exemplos, foi possível verificar mais precisamente como o tráfego alterou a perspectiva e as formas de ver da população nas grandes cidades e como já se une essencialmente à experiência cinematográfica ao oferecer imagens em movimento para um observador sentado em sua poltrona, bem como esses elementos estão presentes em Kafka. Mesmo considerando que o espectador viajando em um trem é quem está em movimento e a vista parada, em essência a experiência não possui grandes mudanças em comparação àquela oferecida ao espectador do cinema que é quem se encontra estático, enquanto as imagens à sua frente é que se movimentam.

Um aparelho que mudou consideravelmente os meios de transportes, bem como ampliou consideravelmente sua velocidade e ainda ofereceu novos pontos de vista foi o avião, que também não deixou de ter a atenção de Kafka como se pode deduzir de sua experiência em um show aéreo realizado em Bréscia na Itália em 1909, quando o novo invento ainda se encontrava em tenra idade.

2.4 Show aéreo de Bréscia

Paralelamente à invenção do automóvel e ao tráfego emergente nas grandes cidades, se desenvolvia uma invenção que talvez se encontre entre as mais extraordinárias do ser humano. A invenção do avião no início do século XX tornou real o antigo anseio de voar da humanidade. Obviamente antes dessa invenção já existia o balão, porém o seu voo não podia ser completamente controlado, dependendo muito do vento. Também havia o dirigível que assim como o balão é uma aeronave mais leve que o ar e pode ser controlada. Porém, o avião é uma aeronave mais pesada que o ar e se sustenta por meios próprios além de possuir um voo controlado, e justamente esse era um dos maiores desafios depois dos primeiros voos em aparelhos mais leves que o ar. O avião foi desenvolvido logo após a virada do século e não muito distante do tempo de invenções mais simples como o carro movido por combustão interna (1885) e até mesmo da bicicleta, cuja invenção do modelo e dispositivo utilizado até hoje data de 1880.

Ainda não há um consenso a respeito da antiga polêmica sobre quem foi o inventor do avião. Por um lado, se considera que foram os irmãos americanos Wilbur e Orville Wright que realizaram um voo em 17 de dezembro de 1903, porém em condições bastante propícias como vento rápido que favoreceu um voo sem controle, além de ter sido usada uma catapulta para lançamento. Por outro, Santos Dumont que em 23 de outubro de 1906 realizou um voo de 60 metros a uma altura de dois a três metros com o seu 14-BIS e em menos de um mês depois, em 12 de dezembro realizou um novo voo com distância de 220 metros a uma altura de seis metros do chão. Esse foi considerado pelo Aeroclube da França como sendo o primeiro veículo a levantar voo por meios próprios sem ajuda de uma plataforma de lançamento. Somente o Brasil e a França o reconhecem como o verdadeiro inventor, ao contrário do que é conhecido no resto do mundo, que tem os irmãos Wright como os pioneiros.

Apenas três anos após o voo de Santos Dumont, a tecnologia na produção de aviões já havia dado um salto considerável e se realiza na Itália uma demonstração e um campeonato de voo considerados até hoje como um grande marco da aviação. Esse show foi visitado por Kafka

e o interesse com que ele explorou essa inovação é mostrado em seu texto publicado em 1909 e intitulado *Die Aeroplane in Brescia* [Os aeroplanos em Bréscia] que detalha esse show aéreo vistoriado por ele em companhia de seus amigos os irmãos Max e Otto Brod.

Em setembro de 1909 Kafka e seus amigos realizaram uma viagem de dez dias ao Lago de Garda em Riva na Itália. Lá, através de um anúncio no jornal do dia 9 de setembro, os amigos tomaram conhecimento de um show aéreo internacional que seria realizado em Bréscia entre os dias 8 e 20 do mesmo mês. Os primeiros dias seriam reservados para visita do público em geral, depois seriam realizadas competições com prêmios exuberantes. Nas primeiras horas do dia 10 de setembro os turistas tchecos partiram de Riva em um vapor e embarcaram em um trem em Desenzano que chegou a Bréscia cedo da tarde. Durante esse dia eles exploraram a cidade. O espetáculo aéreo que se desenvolveu no dia seguinte para um público de mais de mil espectadores representou um ponto alto da história inicial da aviação. Entre seus participantes se encontravam os pilotos mais famosos da época como o francês Louis Blériot, que poucas semanas antes havia realizado a travessia do Canal da Mancha, seu conterrâneo Henri Rougier que na noite de 11 de setembro, com 198 metros, atingiria a maior altitude de voo do encontro, o americano Glenn Curtiss, que bateu o recorde de velocidade, assim como os heróis locais, os italianos Alessandro Anzani e Mario Calderara. Na multidão de espectadores, que estava repleta de membros da nobreza italiana, mostravam-se o compositor Giacomo Puccini e o poeta e dramaturgo italiano, fanático por técnica, Gabriele d'Annunzio que posteriormente trabalhou sobre o show em um romance e em 12 de setembro ele próprio subiu aos ares como passageiro do americano Glenn Curtiss. Puccini e d'Annunzio contavam entre as celebridades do evento, já Kafka passou despercebido como um anônimo entre o público. Paralelamente aos aviadores estão também as belas italianas e os dispendiosos vestiários que atraíram os olhares dos três amigos; Max Brod observará menos os corajosos aviadores do que as elegantes damas.

Somente à tarde, depois que o tempo escuro e ventoso havia melhorado, por volta das 16:00 as primeiras máquinas alçaram voo de uma pista parecida com uma pista de corrida de cavalos. O campeonato era dividido em diferentes categorias individuais. Os pilotos competiam nas categorias de voo em altura, velocidade e tempo de voo.

Esse fato foi detalhadamente relatado por Peter Demetz, em seu livro *Die Flugschau von Brescia* (2002) [O show aéreo de Bréscia], onde ele afirma que “D'Annunzio e os Futuristas, que não se suportavam, em unísono tinham elevado a imagem do aviador ao patamar de um ascético, esbelto e heroico super-homem, que podia se elevar acima do mundo das mulheres e da humanidade terrena sem o mínimo esforço” (DEMETZ, 2002, p. 191, tradução nossa). Assim, o

aviador tomava ares de um Zaratustra dos novos tempos. A FIG. 5 mostra o cartaz oficial do evento:



Figura 7 - Cartaz oficial do show aéreo de Bréscia em 1909

Fonte: (DEMETZ, 2002, p. 16)

Apesar desse interesse, Kafka, ao contrário dos Futuristas, não tomou o avião como um ícone a ser louvado. Em sua viagem a Bréscia ele não compartilhava do entusiasmo de seus companheiros: os irmãos Max e Otto Brod. Nas palavras do próprio Demetz (2002):

Kafka possuía uma visão mais apurada para detalhes técnicos do que seu amigo Max Brod, que afetuosamente demorava-se de maneira impressionante sobre as cores das luvas e mal mencionava pormenores técnicos. Kafka, perito em seguros, tinha aprendido como as máquinas podem ser complexas e perigosas, sobretudo na construção civil, e através dele nós quase chegamos a entender algo profissionalmente sobre motores, hélices, asas e a equipe de mecânicos (p. 119, tradução nossa).

Nessa passagem não é de espantar seu posicionamento crítico a respeito dos novos inventos ao contrário do entusiasmo demonstrado pela grande maioria, entusiasmo este estimulado pelo sensacionalismo que rodeava as novas criações da tecnologia.

Ainda no mesmo mês da visita ao show aéreo, mais especificamente em 29.09.1909, Kafka publicou um artigo no jornal *Bohemia* de Praga intitulado *Die Aeroplane in Brescia* no qual ele relata sua experiência no aeródromo. Neste texto ele mostra a reação do público às novas tecnologias e, em muitos momentos, faz descrições um pouco superficiais sobre roupas de celebridades que se

encontravam no local. Porém, em um trecho ele descreve quase ironicamente a falha do avião de Blériot, que exige um grande esforço por parte dos técnicos para que dê a partida:

Ao lado de uma das duas asas do aparelho, logo divisado, encontra-se Blériot inclinado, a cabeça firme sobre o pescoço, que olha as mãos dos técnicos e como eles trabalham sobre o motor.

Um técnico segura uma pá da hélice para girá-la, ela arranca, há um solavanco, se ouve algo como um suspiro de um homem forte no sono; mas a hélice não se mexe mais. Mais uma vez se tenta, tentam dez vezes, muitas vezes a hélice fica parada, muitas vezes ela se presta a algumas voltas. A culpa é do motor. Começam novos trabalhos, os espectadores se cansam mais do que os envolvidos. O motor é lubrificado por todos os lados; parafusos escondidos são afrouxados e apertados; um homem corre pelo hangar. Busca uma peça de substituição; de novo não serve; ele se apressa de volta e, agachado sobre o piso do hangar, trabalha com um martelo entre as pernas. Blériot muda de lugar com um mecânico, o mecânico com Leblanc. Ora esse homem puxa a hélice, ora aquele. Mas o motor é cruel como um aluno, ao qual sempre se oferece ajuda, toda a classe sussurra para ele, mas não, ele não pode, sempre se esconde, sempre se esconde no mesmo lugar, fracassado. Blériot fica calmo por um tempo em seu lugar; seus seis colaboradores ficam parados em volta dele, sem se mexer; todos parecem sonhar. [...] mais uma vez a hélice é girada, talvez melhor do que antes, talvez não; o motor entra em funcionamento com barulho, como se ele fosse outro; quatro homens seguram o aparelho para trás e em meio à calmaria vem a corrente de vento da hélice oscilante através de rajadas nos uniformes de trabalho desses homens. Não se ouve nenhuma palavra, somente o barulho da hélice parece comandar, oito mãos libertam o aparelho, que por muito tempo corre sobre o solo de terra como um desajeitado sobre o parque (NERVI, 2004, tradução nossa).

Aqui um exemplo do teor do artigo e adiante ele ainda acrescenta que “muitas dessas tentativas são feitas e todas terminam involuntariamente. Cada uma impele o público para o alto, para cima das poltronas de palha, sobre as quais ao mesmo tempo em que se mantêm os braços esticados em equilíbrio, também se mostra esperança, medo e alegria”. Se torna claro um toque de ceticismo de Kafka em relação às máquinas que ele tão bem conhecia de seu trabalho nas fábricas.

Peter-André Alt que em *Kafka und der Film* (p. 73) não deixa de trabalhar o assunto diz que, nesse ensaio sobre os aviões em Bréscia, Kafka apresenta uma forma inicial da representação de movimento que mais tarde será mais detalhadamente trabalhada nos textos ficcionais. O artigo põe assim a descrição dos pilotos subindo em direção ao céu como um experimento que testa a objetividade da percepção. Como coordenadas da visão, o próximo e o distante perdem sua função de diferenciação, porque o olhar distante no horizonte dissolve as fronteiras entre eles (ALT, 2009, p. 73, tradução nossa). A descrição dos pilotos subindo ao céu se amplia finalmente em um jogo sutil de perspectivas que torna a posição do espectador incerta. A representação se tornaria assim, dominada por uma conveniência artística, em um quadro, sobre o qual se mostram jogos de ilusão de distância e proximidade como que sob um difuso cone de luz. Sobre o avião americano Curtiss diz Kafka: “[...] já voa para longe de nós sobre a planície que se

amplia a sua frente em direção à floresta, ele desaparece, nós vemos a floresta, não ele” (KAFKA, 1909, tradução nossa).

Semelhantemente ao que Kafka realizará no capítulo final de *O desaparecido*, aqui ele aplica um procedimento metonímico que permite caracterizar processos de movimento de alta velocidade. A licença para esse método é oferecida pela visão humana, que, para ganhar um apoio, fixa a floresta e dessa forma pode registrar o crescente distanciamento do piloto. A câmera imaginária da descrição mostra não o próprio objeto – o avião –, mas sim a firme linha do horizonte que oferece uma aparente delimitação que sucessivamente abandona o aeroplano. O texto imita uma prática sensorial humana que procura pontos de repouso para poder processar impressões de movimento; dessa forma, para Alt, ele se aproxima também de uma ótica análoga ao filme, na qual a velocidade se torna visível através da decolagem do objeto dinâmico em contraste com um plano de fundo estático.

Klaus Wagenbach considera Kafka o pioneiro na descrição de aviões dentro da literatura de língua alemã. Kafka, ao contrário da maioria dos escritores de sua época, possuía os conhecimentos técnicos que o autorizam a tratar com fundamento a respeito do tema.

Os amigos que deixam a Itália quatro dias depois, em função das fortes impressões do show, se consolam com a esperança de que “se poderia organizar algo semelhante” ao encontro de Brécia “também em Praga” (NERVI, 2004, tradução nossa).

3 A VISUALIDADE EM FRANZ KAFKA

Com as exposições realizadas anteriormente, e antes de entrar concretamente no debate dos *media* óticos, o presente trabalho vê como óbvio que Kafka possui um caráter visual que não deve ser desprezado e pretende aqui apresentar alguns elementos através dos quais essa visualidade se manifesta. Serão trabalhadas questões mais amplas que se relacionem com esse caráter visual bastante saliente em sua obra. Serão apresentados dois elementos através dos quais seus textos expressam uma forte plasticidade, a saber, roupas e gestos. É levado em consideração, sobretudo, que esses elementos surgem não como um mero ornamento, mas sim que eles próprios são fortemente expressivos ao introduzir o clima de um ambiente ou algo do caráter das personagens em uma cena.

Como impulso para a discussão, uma citação de Wolfgang Jahn em *Kafkas Roman "Der Verschollene" ("Amerika")* (1965) sobre o aspecto da visualidade que corrobora o presente ponto de vista:

Uma grande parte do efeito peculiar e fortemente sugestivo que parte da primeira tentativa de romance de Kafka, provém de um simples fato, porém até aqui mal abordado: Kafka narra de uma forma tão visual, que cada intermediação reflexiva através do narrador, mesmo tudo que é somente afirmado mentalmente se esconde atrás da força coercitiva do visível. Por isso, o leitor de *O desaparecido* é acima de tudo um observador, similar ao espectador no cinema das primeiras décadas, cuja consciência é influenciada quase completamente pela riqueza do que é percebido visualmente (JAHN, 1965, p. 32, tradução nossa).

Como é possível verificar, paralelamente à abordagem da visualidade geral em Kafka, Wolfgang Jahn também já associa o romance a uma tela e o leitor como o espectador que assiste.

Segundo ele, essa visualidade do estilo pode ser entendida como resultado de dois pressupostos. Baseia-se primeiramente na retenção de Kafka da perspectiva subjetiva, ou seja, sobre o princípio de que ela é narrada completamente do ponto de vista – sempre restrito – de um único herói. Se isso realmente acontece, então o caráter subjetivo do herói deve preservar sua característica objetiva na forma específica de narrar – no estilo. Já que Karl Rossmann, ao contrário de heróis adultos de Kafka, incorpora um tipo pouco reflexivo e, sobretudo, apreende tudo visualmente, então está dado o segundo pressuposto para o estilo de narrar visual em *O desaparecido*.

Se entrar em questão o significado subjetivo de certos elementos imagéticos no romance como o conteúdo e clima dos acontecimentos, então se deve lembrar que Kafka não narra o seu mundo como um narrador clássico que descreve as instituições já existentes, mas sim como uma série de percepções subjetivas e experiências de um indivíduo único e central.

Em uma carta escrita a Felice Bauer na noite do dia seis para sete de dezembro de 1912, Kafka faz uma descrição bastante extensa de uma fotografia que ela lhe enviou, com detalhes que ilustram a importância que as imagens adquirem para ele. Nessa afirmação Kafka parece se posicionar de forma dialética em relação às imagens:

Essa fotografia, querida, torna a trazê-la para muito, muito mais perto de mim. Parece-me que deve ser uma foto muito antiga, [...] tudo, aliás, a iluminação, o grupo e o estado de espírito dos retratados, parece muito misterioso, e a chave do mistério, que se acha na mesa da frente, perto da caixinha que lhe pertence, não torna a questão nem um pouco mais clara. Você sorri melancolicamente, ou talvez seja meu estado de espírito que lhe atribui esse sorriso. Não posso olhar para você propriamente, caso contrário, não poderia desviar os olhos. [...] Querida, como se é forte diante de uma fotografia e impotente na realidade! Posso facilmente imaginar que a família inteira pôe-se de lado e se afasta, que apenas você permanece, e me inclino para você sobre a grande mesa, para buscar o seu olhar, recebê-lo e ficar radiante de felicidade. “Querida, são belas as imagens [Bilder], são algo de que não podemos prescindir, mas são também um tormento” (KAFKA, 2003a, p. 163-164, tradução nossa).

Essa última frase da carta não passa despercebida por W. G. Sebald em seu ensaio *Kafka goes to the movies* publicado na obra póstuma *Campo Santo* (2003) ao mencionar o impacto que as imagens deveriam exercer sobre Kafka que no registro do dia 20 de novembro de 1913 menciona:

Estive no cinema. Chorei. ‘Lolotte’. O bom pastor. A pequena bicicleta. A reconciliação dos pais. Diversão desmedida. Antes um filme triste ‘A desgraça na doca’ depois um mais engraçado ‘Finalmente a sós’. Estou bastante vazio e sem sentido, o bonde que passa tem um sentido mais vivo (KAFKA, 1990b, p. 204, tradução nossa).

Sebald afirma que submergidos como estamos hoje em estímulos visuais, nos é difícil compreender a fascinação que as imagens cinematográficas exerceram sobre o público na época de Kafka, público este pronto a abandonar-se à ilusão de uma arte que em muitos aspectos ainda era primitiva e considerada inferior pelos árbitros do bom gosto (SEBALD, 2006, p. 155, tradução nossa). O quanto esse bombardeio de imagens se infiltrou na obra de Kafka é o que o trabalho pretende verificar mais especificamente a partir deste momento. A seguir serão tratados com maiores detalhes esses dois elementos através dos quais a visualidade e plasticidade se configuram em seus textos.

3.1 Roupas

O comércio e o tráfego são os dois componentes da rua.

Walter Benjamin, *Passagens*, 2009, p. 85.

Se uma mulher de bom gosto, ao desnudar-se à noite, se encontrasse realmente do jeito que insinuou ser durante o dia todo, creio que seria encontrada, no dia seguinte, submersa e afogada em suas lágrimas.

Alphonse Karr, cit. em F. Th. Vischer, *Mode und Zinismus*, Stuttgart, 1879, pp. 106-107.

Em *Kafka's Clothes: Ornament and aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle* (1992) Mark Anderson trabalha especificamente a questão das roupas e menciona que a história das roupas de Kafka começa com seu pai, cuja loja em Praga era especializada em acessórios de moda ou o que em alemão se chama *Galanteriewaren*, não roupas que suprem necessidades, mas sim supérfluos que funcionam muitas vezes como formas de distinção social.

Que Hermann Kafka não seguiu o negócio de seu pai – Jakob Kafka era um açougueiro *kosher* (que prepara alimentos de acordo com as leis judaicas) em uma pequena vila chamada Wossek – é sintomático da mudança nas condições econômicas e sociais na Europa Central durante o século XIX. Com a emancipação oficial dos judeus da Boêmia em 1848 (Hermann Kafka nasceu em 1852), as exigências residenciais e restrições sobre casamento e ocupação profissional foram suspensas, assim favorecendo a movimentação de muitos judeus das *Shtetl*¹⁹ para as cidades e o desenvolvimento de uma crescente burguesia judaica abastada de inclinação política liberal. A indústria têxtil da Boêmia estava na época em processo de rápida expansão e no final do século constituía uma das maiores fontes de renda da região. Para citar dois exemplos famosos, os pais de Sigmund Freud e Franz Werfel eram produtores na indústria têxtil, que em Viena, Praga e as regiões distantes da Morávia dependia fortemente da participação de produtores e comerciantes judeus.

Em *Carta ao Pai* (1919) Kafka oferece um retrato vivo da loja de seu pai, que ele chama de sua primeira “escola”:

Primeiro foi a loja. Em si mesma, particularmente na infância, enquanto era uma pequena loja, ela teria me agradado muito, era tão viva, iluminada à noite, a gente via e ouvia muita coisa, podia aqui e ali ajudar, chamar a atenção, mas sobretudo admirá-lo

¹⁹ Denominação iídiche para “cidadezinha”, *Shtetl* eram pequenas povoações com predominância de população judaica especialmente no leste europeu antes da Segunda Guerra.

nos seus extraordinários talentos comerciais, o modo como você vendia, tratava as pessoas, fazia brincadeiras, ... além disso era um espetáculo digno de ser visto o jeito como você fazia um embrulho ou abria uma caixa, e tudo no conjunto não era a pior das escolas para uma criança (KAFKA, 1997b, p. 33).

Porém, logo sua imagem da loja muda ao relacionar o temor do pai ao do negócio, que acaba se tornando o local de conflito entre eles. A agressão de Hermann Kafka com seus funcionários tchecos serve assim para Franz Kafka como o ponto onde ele percebe a atitude de seu pai fora do lar e o julga em seu comportamento com estranhos. Em *Carta ao Pai*, Franz Kafka informa que ele costumava chamar seus funcionários de “cachorros sarnentos” ou “inimigos pagos” e ainda reforça que:

Coisas que no início eram naturais para mim me atormentavam, envergonhavam, principalmente o tratamento que você dispensava aos empregados. ... como, por exemplo, atirar do balcão, com um golpe, mercadorias que você não queria ver confundidas com outras ... e o caixeiro tinha de erguê-las do chão. ... lá também recebi o grande ensinamento de que você podia ser injusto (KAFKA, 1997b, p. 33-34).

Assim, Kafka acaba odiando a *Geschäft*, que é parte de sua massiva rejeição ao mundo do pai e sua virada para o Direito e literatura. Para Mark Anderson dois aspectos do negócio de Hermann Kafka são de importância para a consideração da escrita de Kafka:

The first is that this merchandise had a primarily decorative, aesthetic function. Hermann Kafka did not sell clothing to protect the body, but clothing accessories; he did not sell furniture, but decorative furnishings, bibelots, and knick-knacks. He dealt, in other words, in fashionable “inessentials”, luxury items and “gallant” wares that could be used to impress, entice, seduce, or otherwise gain power in personal and social relationships. These fancy goods are part of a developing urban, modern landscape: commodity goods that adorn the personal wardrobes and rental apartments of an increasingly affluent bourgeoisie. Second, Hermann Kafka was a wholesale distributor, not the producer of fancy goods. His business was like the rub of a giant wheel, serving the outlying provinces from the urban centre (ANDERSON, 1992, p. 21-22).

A compreensão de Kafka do negócio [*Geschäft*] é bastante próxima da noção de uma rede de trocas na qual os bens circulam em um fluxo constante e complexo. Anderson ainda diz que disso ele vem a definir o “tráfego” do mundo em termos similares como circulação, troca, fluxo, o que mais tarde ele chamará de *Verkehr* (ANDERSON, 1992, p. 22). O mundo paterno consiste de superfícies minúsculas, elegantes, talvez bonitas, mas inevitavelmente enganadoras – *gallant wares* que circulam em um processo de mudança e movimento instável e sem fim.

The fashion “business” thus serves Kafka as an image for an aestheticized relation to the urban world. Central to this image is the conviction that the substance of modern urban life has migrated to the surface of things. Life is to be described not in terms of essences but phenomenologically, in terms of brief encounters, fleeting moments, unstable, shifting impressions (ANDERSON, 1992, p. 29).

Mas ao mesmo tempo em que celebra esse espetáculo da vida urbana moderna, a fascinação de Kafka com a moda é marcada por uma tendência ao receio, inquietação, até mesmo aversão. Isso é verificável no conto que leva o título bastante sugestivo de “Roupas”, aqui citado em sua íntegra:

Muitas vezes quando vejo roupas com múltiplas pregas, babados e pingentes que se aplicam de maneira bonita sobre corpos belos, penso que elas não vão se conservar assim por muito tempo, mas ganhar dobras que não se pode mais alisar direito, recolher pó que, infiltrado nos ornamentos, não é mais possível tirar e que ninguém vai querer se tornar tão triste e ridículo a ponto de vestir todos os dias a mesma roupa preciosa pela manhã e despi-la à noite.
Vejo porém moças que são sem dúvida bonitas e ostentam músculos e ossinhos múltiplos e encantadores, pele esticada e massas de cabelo fino e que no entanto aparecem diariamente nessa fantasia natural, põem sempre o mesmo rosto nas mesmas palmas das mãos e o fazem refletir-se no seu espelho.
Mas às vezes à noite, quando elas chegam tarde de uma festa, no espelho ele lhes parece gasto, intumescido, empoeirado, já visto por todos e quase impossível de ser usado de novo (KAFKA, 1999a, p. 30).

As roupas descritas aqui não são as roupas diárias de um negociante, mas sim festivas, um vestuário ornamental emblemático das vestimentas de multicamadas e constritoras do *Fin de Siècle*. Pesadas, sobrecarregadas de pregas e outros suplementos, as roupas são também sujas, velhas e gastas. Elas gritam por uma estética de formas mais simples e mais higiênicas. Anderson diz que estamos perante o mundo da alegoria barroca, nos defrontando ora com o belo rosto de uma mulher, ora com sua roupa decadente (ANDERSON, 1992, p. 31, tradução nossa).

Apesar de marcado por uma linguagem refinada em seus primeiros anos, o conceito de corpo como vestimenta em *Roupas* antecipa a representação do corpo de Kafka como uma superfície opaca, uma máscara que bloqueia o acesso do protagonista observador ao espaço interior e psicológico de outras personagens. Metamorfoseados em roupas, os rostos dessas moças parecem grotescos, estranhos, opacos. O que era “natural” de repente se tornou cultural e social, distanciando os sujeitos humanos, os tornando objetos estéticos, porém, sem vida e repulsivos. O corpo é somente sua “roupa”, somente uma superfície suja e ornamental; e a mente feminina é vazia. As roupas inserem o indivíduo em um contexto social de jogo de valores, crenças e atividades. Ao contrário de escritores realistas e naturalistas do século XIX, Kafka veria essa inserção como um processo de desfiguração e distorção.

Conforme Anderson, nos romances realistas de, por exemplo, Balzac e Fontane, tal descrição detalhada levaria a uma visão compreensiva e global do protagonista; a descrição tem a função de situar a personagem em uma rede de relações sociais. Mas como muitos textos decadentes do período, o texto de Kafka privilegia o detalhe sobre o todo, o narrador se

perdendo em um olhar vertiginosamente fetichista e fragmentário. Nenhuma voz do interior da moça; ela continua uma cifra vazia, uma visão silenciosa imobilizada e fragmentada pelo olhar do narrador, uma projeção de sua imaginação. Ela é uma aparição puramente material sem uma identidade substantiva mais profunda.

Em *Descrição de uma Luta*, Kafka escreve: “É que a verdade lhe é muito extenuante, meu senhor, pois veja sua aparência! Em toda a sua extensão o senhor é recortado de papel-seda, de papel-seda amarelo, como uma silhueta e quando o senhor caminha é preciso ouvi-lo se amassando” (KAFKA, 2006, p. 742, tradução nossa). O protagonista de Kafka ainda não está certo o suficiente de sua identidade para afirmar a realidade de si próprio fora de suas roupas. Seu próprio corpo mostra-se tão irreal para ele como a natureza. Ele teme que sua própria corporeidade desapareça e se torne somente uma superfície ornamental em um palco inexistente e teatral. E ainda insiste que o ornamento é a base para a verdadeira existência. Para a moça que o acusa de ser tão “fraco” para resistir à verdade, ele só pode responder que “um dia todas as pessoas que querem viver irão se parecer a mim; de papel de seda amarelado recortado, como silhuetas – como você pode ver – e quando elas andarem se poderá ouvi-las amassarem-se” (KAFKA, 2006, p. 743, tradução nossa).

A análise das roupas realizada por Anderson acaba desaguando na relação com o tráfego [*Verkehr*]. Para ele, Kafka possui uma visão privilegiada das indústrias de moda em desenvolvimento e no negócio de seu pai ele acaba percebendo a realidade social por si em termos de circulação do *traffic* e *fancy goods*.

Anderson diz que Kafka utiliza o termo *Verkehr* nesse sentido. Em alemão significa, além de tráfego, o movimento de pessoas, mercadorias, dinheiro ou informação. Seus significados primários seriam tráfego, intercâmbio, comércio, troca, relação social e sexual.

Sua intenção geral é explorar a relação entre o “tráfego de roupas” e a autoridade paterna, ele desenvolve a tese de que o negócio do pai serve como um modelo implícito para a noção de *Verkehr* nos escritos iniciais de Kafka. Em parte esse modelo opera em um nível literal e mimético: contos como *O Comerciante* e *O Passageiro* no livro *Contemplação* e partes de *Descrição de uma Luta* claramente recorrem à experiência de Kafka com negócios de moda como que filtrados através do prisma da loja do pai. Mas essa experiência é rapidamente relacionada a outros fenômenos da cidade: a multidão, a aleatoriedade da vida urbana, superfícies fugazes como roupas, gestos, fragmentos de conversas – a instabilidade de um mundo em movimento. O ponto de vista dessas obras anteriores, apesar de mudar e estar ele próprio preso no movimento da vida urbana, é aquele do poeta observador, dândi, *flâneur* ou diletante – todos termos do vocabulário

do *Fin de siècle* europeu – que se veem a si próprios localizados em algum lugar à margem desse espetáculo.

Para Anderson, Kafka normalmente não está situado no eixo cultural franco-alemão que une Baudelaire, Huysmans e Mallarmé a Rilke, Simmel, Hofmannsthal e Benjamin – o eixo que critica e celebra a experiência da modernidade em termos de moda e “tráfego” urbano. Mas Anderson afirma que deveria, especialmente em função desses primeiros textos.

Na época dos primeiros automóveis, aviões e cinema, o autor de *Contemplação* estava vividamente interessado no problema do movimento, especialmente nas grandes cidades: modelo de tráfego, deslocamento da multidão, a proliferação de imagens visuais, a circulação de artigos, mensagens telefônicas e telegráficas, tabuletas – *Verkehr*. Roupas, especialmente as elegantes e da moda, ocupam uma posição proeminente nesses contos tanto como uma metáfora como uma incorporação do tráfego moderno, que contém em si o movimento da vida capitalista moderna.

O comércio da moda serve para Kafka como uma imagem para uma relação estetizada com o mundo urbano. Central para essa imagem é a convicção de que a substância da vida urbana moderna migrou para a superfície das coisas. A vida deve ser descrita não em termos de essência, mas sim fenomenologicamente, em termos de encontros breves, momentos fugidios e impressões instáveis e mutáveis.

No artigo *Der gesellschaftliche Verkehr* (1905) [Social Intercourse], Oskar Bie afirma que “the deepest aspirations of modern society reside at the elegant surface of life: the almanacs, the elegant older fashion journals, the calendars – that is where the wishes for modern intercourse are expressed” (BIE²⁰ *apud* ANDERSON, 1992, p. 44).

Corroborando com o debate de que o tema adquire relevância em Kafka, Wolfgang Jahn em *Kafkas Roman “Der Verschollene/Amerika”* também trabalha aspectos relacionados com a visualidade como as vestimentas, além de fisionomia e gestos. Conforme ele é grande a importância do papel que as roupas desempenham na narrativa literária de Kafka. Os uniformes funcionam como um meio para classificação e designação da função profissional. Assim, por exemplo, em *O processo*, o guarda que prende Josef K.

Era esbelto e no entanto de constituição sólida, vestia uma roupa preta justa que, como os trajes de viagem, era provida de diversas pregas, bolsos, fivelas, botões e um cinto, razão pela qual parecia particularmente prática, sem que se soubesse ao certo para o que ela servia (KAFKA, 1997c, p. 9).

²⁰ BIE, Oskar. *Der gesellschaftliche Verkehr*. Berlin: Gurlitt, 1905.

Não é de se espantar que ele utilize as vestimentas para caracterização profissional, na medida em que muitos, talvez a maioria das personagens de Kafka sejam denominadas de acordo com sua função profissional e nem sempre têm um nome.

Esses elementos não só servem para identificação da profissão, como também são indicativos das condições atuais da personagem ou uma previsão de seu destino cambiante. A troca de roupas representaria assim essa mudança no destino do protagonista de *O desaparecido*. Em sua chegada a New York, ainda no navio, Karl Rossmann usa simplesmente um bom traje. Na casa do tio, esse modesto traje de viagem precisa dar lugar a um vestuário mais sofisticado. Os dois vagabundos com os quais Karl se junta mais tarde após a repentina perda de sua alta posição, fazem com que ele venda o traje. O agora desterrado Karl veste novamente – como antes no navio – a modesta roupa de viagem que combina com a sua situação. Mais tarde quando seu destino dá mais uma virada ele veste o uniforme de ascensorista. O triste fim de sua carreira no hotel é ainda especialmente marcado pela restituição desse uniforme. Assim, Karl, pela terceira vez desterrado, veste-se mais uma vez com o seu velho traje de viagem. Com essa troca de roupas termina a primeira parte do romance.

A descrição das roupas em Kafka não funciona como simples ornamento, mas muitas vezes oferece visualmente as condições das personagens e adquire um papel de relevância dentro do narrado. Em alguns casos as roupas adquirem uma função mais primária do que em outros, mas sempre fazem parte da significação do que está sendo dito. Seria possível afirmar que as descrições dessas vestimentas são minuciosamente calculadas por Kafka para uma apresentação bastante visual de determinada cena. Não diferente desse caso, também os gestos funcionam como forma de apresentação do visual.

3.2 Gestos

Um marcante meio através do qual Kafka transmite um sentimento de estranheza em seus textos é o gesto, que oferece um impacto visual ao ilustrar comportamentos das personagens que destoam do esperado pelo leitor. O jogo de ação e reação na interação das personagens talvez se configure como o principal elemento constituinte do sentimento de absurdo presente em sua escrita, e esse jogo é fortemente gestual.

Como pioneiro nesse tema, podemos apontar Walter Benjamin que em um de seus textos clássicos sobre Kafka, intitulado *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte* (1934), trabalha magistralmente a presença dos gestos. Nesse ensaio Benjamin analisa “Karl Rossmann, a terceira encarnação, a mais feliz de todas, de Kafka, o herói dos romances de Kafka”

(BENJAMIN, 1996, p. 145). Ao buscar indicações para a questão dos gestos, Benjamin afirma que Karl Rossmann é transparente, límpido e mesmo desprovido de caráter, assim como é também o homem interior na China:

[...] inteiramente desprovido de caráter; o conceito do sábio, encarnado classicamente... por Confúcio, supõe um caráter totalmente depurado de todas as particularidades; ele é o homem verdadeiramente sem caráter, isto é, o homem médio... O que define o chinês é algo de completamente distinto do caráter: uma pureza elementar dos sentidos (p. 145-146).

E prossegue afirmando que independente de como possamos traduzir conceitualmente essa pureza de sentimentos – talvez ela seja um instrumento capaz de medir de forma especialmente sensível o comportamento gestual – o fato é que o teatro ao ar livre de “Oklahoma” remete ao teatro clássico chinês, que é um teatro gestual. “Uma das funções mais significativas desse teatro ao ar livre é a dissolução do acontecimento no gesto” (p. 146).

Benjamin reforça a importância dos gestos no autor tcheco ao afirmar que

muitos estudos e contos menores de Kafka só aparecem em sua verdadeira luz quando transformados, por assim dizer, em peças representadas no teatro ao ar livre de Oklahoma. Somente então se perceberá claramente que toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para o próprio autor; eles só recebem essa significação depois de inúmeras tentativas e experiências, em contextos múltiplos. O teatro é o lugar dessas experiências (p. 146).

Um forte exemplo da importância dos gestos ilustra o conto *Um fratricídio* publicado no livro *Um médico rural* (1919). Nele se ouve o som de uma campainha que se produz de uma forma bastante natural quando a personagem Wese deixa o prédio em que se encontra o seu escritório. Mas essa campainha “[...] soa, alto demais para uma sineta de porta, soa sobre a cidade em direção ao céu [...]” (KAFKA, 1999b, p. 54). Benjamin conclui que assim como essa campainha, que toca alto demais e chega até o céu, os gestos dos personagens kafkianos são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto.

Se for certa uma afirmação de Max Brod que diz que “era imenso o mundo dos fatos que ele [Kafka] considerava importantes”, Benjamin conclui que o mais imenso de todos era o mundo dos gestos. Assim, para ele o mundo de Kafka é um teatro do mundo.

O homem está desde o início no palco. E a prova é que todos são contratados no teatro de Oklahoma. Impossível conhecer os critérios que presidem essa contratação. O talento do ator, que parece o critério mais óbvio, não tem nenhuma importância. Podemos exprimir esse fato de outra forma: não se exige dos candidatos senão que interpretem a si mesmos. Está absolutamente excluído que eles *sejam* o que *representam* (BENJAMIN, 1996, p. 150).

Depois ainda Benjamin afirma que “só pelo gesto podia Kafka fixar alguma coisa” (p. 154). No artigo *Benjamin e Adorno: considerações ao redor de Kafka* (2008), ao analisar a correspondência entre Benjamin e Adorno a respeito de Kafka, Patrícia da Silva Santos opõe as interpretações de ambos e diz que Adorno também reflete os gestos, mas que sua leitura, diferente da questão do teatro presente em Benjamin, baseia-se no fato de que os gestos se relacionam de forma ambígua com a linguagem:

O fato de que os dedos de Leni estejam ligados por uma membrana ou que os executores pareçam tenores são coisas mais importantes do que as digressões sobre as leis. Isto se refere tanto ao modo de representação quanto à linguagem. Os gestos servem muitas vezes como contraponto para as palavras: o pré-linguístico, que escapa a toda intencionalidade, serve à ambiguidade, que como uma doença devora todos os significados (ADORNO²¹ *apud* SANTOS, 2008, p. 152).

Santos menciona que Adorno vale-se especialmente de *O castelo* e *O processo* para demonstrar sua perspectiva. Para ele, há uma inversão na relação histórica entre conceito e gesto: a linguagem torna-se inverdade distorcida e o gesto é o “assim é” [*so ist es*]. Não importa prioritariamente o gesto, mas seu significado na atualidade, nesse sentido, não importa o elemento teatral em si, mas a sua proposta de negação da linguagem.

Patrícia Santos afirma que não exatamente o teatro chinês, conforme afirma Benjamin, mas sim o teatro ídiche teve grande importância para Kafka. Em 1911, Kafka tomou contato com o teatro ídiche e manteve estreitas relações com uma trupe que se apresentou em Praga no período de 24.09.1911 a 21.01.1912. Um dos integrantes da trupe Jizchak Löwy, influenciou fortemente a concepção de literatura de Kafka, conforme a importante anotação do diário no dia 25.12.1911, onde o escritor tcheco reflete sobre o que entende por *literatura menor*. O fascínio de Kafka pelo teatro ídiche vem da característica da expressão por meio de códigos corporais.

Na carta escrita a Felice Bauer no dia 03.11.1912 Kafka afirma que “todo o teatro ídiche²² é lindo, no ano passado é provável que eu tenha assistido umas vinte vezes a essas representações, e talvez a nenhuma do teatro alemão” (KAFKA, 2003a, p. 73, tradução nossa). Hanns Zischler afirma, porém, que “juntamente com o mágico mundo gestual do “dramatista” e “explicador” Jizchak Löwi e sua trupe, o novo cinematógrafo do *Landestheater* tinha maior poder de atração para Kafka que o próprio teatro” (ZISCHLER, 2005, p. 87).

²¹ ADORNO, Theodor. 1998: “*Anotações sobre Kafka*” e “*Caracterização de Walter Benjamin*”. In *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Britos de Almeida. São Paulo: Ática.

²² Conforme nos informa Zischler, Kafka usa o termo de gíria *Jargontheater*, ou “teatro dialetal”, que, nesse contexto, refere-se exclusivamente ao dialeto ídiche.

Ao analisar o debate dos gestos em *Kafkas Roman "Der Verschollene"* Wolfgang Jahn sustenta que eles possuem uma significância funcional especial para o enredo. Como exemplo recorrente, ele aponta a mão que aparece repetidas vezes no romance *O desaparecido*. O autor enumera as passagens em que surgem mãos que sempre seguram o protagonista do romance e afirma que o frequente retorno aos mesmos gestos sublinha o papel constantemente passivo do herói, que em seu destino sempre é envolvido por qualquer força. Assim, há mãos que sempre tentam agarrar o inocente e influenciável protagonista.

No subtítulo "Continuidade visual" (p. 52) Jahn diz que corresponde à inclinação de Kafka para o plástico, o fato de, no romance, o discurso dos indivíduos ficar em segundo plano como expressão intelectual e frequentemente ser substituído por gestos, mímica e outros elementos visuais. Se em um conto esses elementos visuais são comumente somente ilustrações de diálogos e pensamentos proferidos, no romance *O desaparecido* acontece exatamente o contrário. O dito e pensado servem aqui como explicação e complementação do visível. No capítulo *O Foguista* se pode perceber essa relação da esfera plástica quase ininterrupta. As meras afirmações visuais por si próprias ordenadas cinematograficamente bastariam para transmitir uma compreensão causal dos acontecimentos principais. Conforme Jahn seria essa lógica do estilo um dos motivos pelos quais Kafka teria valorizado mais *O Foguista* do que os outros capítulos desse romance. A inclinação para esse princípio estilístico da continuidade visual, no entanto, pode ser sentida em todo *O desaparecido*.

Sobre o tema dos gestos, Alt também trabalha o assunto e dedica um capítulo de *Kafka und der Film* à discussão. Porém, se debruça mais sobre o conto *Um Fratricídio* ao comparar esse conto a um roteiro para o cinema mudo, na medida em que obedece às representações de gesticulação, ação, cenário e sucessão de acontecimentos da estrutura de indicações para a direção cinematográfica. Alt sai do âmbito do teatro ao oferecer uma associação dos gestos em relação à linguagem cinematográfica, que em seus princípios tinha os gestos como principal elemento de significação.

As analogias entre o conto e o filme se encontram primeiramente sobre aquele plano linguístico que no início do cinema é representado através das cartelas explicativas. Os discursos das personagens de Kafka se igualam à retórica sugestiva dessas cartelas entre as imagens mudas do filme: "Wese! Vergebens wartet Julia! [Wese! Julia o espera em vão]"; "Getan [Pronto!>"; "Schmar! Schmar! Alles bemerkt, nichts übersehen [Schmar! Schmar! Vi tudo! Não me escapou nada!]" (KAFKA, 1999b, p. 54-55). Exatamente essa ostensiva utilização do sinal de apelo produz uma relação com o estilo dos entretítulos, que, em pouco espaço, buscavam expor em alta medida uma energia expressiva. O filme está presente em tais elementos linguísticos do conto

como *medium* de expressão. A função das cartelas consiste em esclarecer aquele nível do acontecimento que caracteriza o conto de Kafka como uma peça muda.

Mas não somente através da retórica cinematográfica dos entretítulos, como também pelo meio estilístico da gesticulação representada quase cenicamente no conto *O Fratricídio* o une ao filme. Sempre o texto descreve gestos que obedecem à linguagem corporal da atuação no cinema mudo. A série de exemplos é extensa: “Schmar aber kniet nieder [mas Schmar se ajoelha]”; “Betrachtete das Messer gegen das Mondlicht [contemplou a faca contra o luar]”; “Drückt er (...) Gesicht und Hände gegen die Steine [comprime o rosto e as mãos contra as pedras]”; „streicht er das Haar unter dem gelüpften Hut [ele alisa o cabelo sob o chapéu levantado]“; „in die schicksalvolle Seitengasse lauschte [na fatídica rua lateral ouviu]“; „kopfschüttelnd, blickt er hinab [balançando a cabeça, ele dirigia o olhar para baixo]“, „Pallas beugt sich weit hervor“ [Pallas inclina-se bem para fora]; „auf dem Fußspitzen stehend, den Arm aufgereckt“ [na ponta dos pés, o braço estendido]; „der Pelz öffnete sich, sie stürzt über Wese, der nachthemdbekleidete Körper gehört ihm“ [a pele se abre, ela se arroja sobre Wese, o corpo coberto pela camisola pertence a ele]; „den Mund an die Schulter des Schutzmannes gedrückt“ [a boca comprimida no ombro do guarda] (KAFKA, 1999b, p. 53-55).

Para Alt, comparados às exclamações das personagens que tremeluzem como entretítulos imaginários, esses gestos adquirem uma autonomia estética que se liberta de contextos psicológicos. Béla Balázs considerou os gestos filmicos dos atores como “palavras não nascidas”, nas quais o sistema da língua se aplica de certa forma virtualmente, mas que ainda não revela sua completa capacidade de representação. Como signo elas bastam a si mesmas, porque não remetem a um motivo de enredo enigmático, mas sim são pura expressão: expressão sem um complexo caráter de esclarecimento (ALT, 2009, p. 130, tradução nossa).

O diário era para Kafka um campo de treinamento central no qual ele ensaiou a descrição de gestos que realiza na prática no conto *Um Fratricídio*. No registro do diário de primeiro de julho de 1913 ele escreve: “O milionário da cena do filme Escravos do Ouro. Segurem-no! O movimento calmo, lento, resoluto; quando necessário, o passo mais rápido, o sacudir do braço. Rico, mimado, embalado para dormir, mas como salta feito um servo e examina a sala da taberna da floresta em que foi aprisionado!” (KAFKA, 1990b, p. 180)²³. Os princípios do filme proporcionam à gesticulação uma importância especial, enquanto a utiliza como meio de expressão independente. Alt afirma que o gesto não sublinha o discurso como função secundária, mas sim entra no centro da atenção. Assim, a anotação de Kafka elucida novamente a linguagem

²³ Tradução retirada do livro *Kafka vai ao cinema* de Hanns Zischler. Porém, foi realizada uma correção, pois no livro ao invés de “servo” a tradutora utilizou “cervo”. A palavra alemã “Knecht” utilizada no texto original em alemão não possui essa conotação e não deixa dúvidas quanto ao sentido de “servo” ou ainda “criado”. N. do A.

dos gestos já central no filme quando expõe seus elementos e se liberta do contexto narrativo no qual eles se encontram (ALT, 2009, p. 130, tradução nossa).

Outro elemento de interesse nesse conto que o une à experiência cinematográfica é a presença de espectadores. Pallas e a mulher de Wese observam o acontecimento da janela como espectadores, a quem o soar de uma sineta de porta indica o começo da peça. Ao invés de intervir na engrenagem dos acontecimentos, eles limitam-se ao papel de *voyeurs* que percebem o assassinato como uma ação no palco. Tais perspectivas parecem derivar novamente do cinema; no dia 27 de novembro de 1913 Kafka escreve em seu diário:

Imagem: batismo dos grumetes na travessia do Equador. O ficar andando à toa dos marujos. O navio com gente trepada por todo lado oferece a eles oportunidades de assento por toda parte. Os grandes marinheiros pendurados nas escadas do navio com fortes ombros redondos apertam-se pé contra pé no corpo do navio e assistem o teatro lá embaixo (KAFKA, 1990b, p. 209-210, tradução nossa).

A cena acima descrita por Kafka foi retirada do *Wochenschau*, uma forma de filme documentário curto que era apresentado nas salas de cinema antes do filme principal, que se estabeleceu no Império Austro-Húngaro desde 1911. Tinha a função de transmitir notícias, atualidades, etc. até a sua suplantação pela televisão. Alt informa que a cena cinematográfica que Kafka capta como uma imagem estática oferece a oportunidade para a observação das observações. E assim o texto narrativo adota a mesma orientação, na medida em que ele exhibe Pallas e a senhora Wese como espectadores da cena de homicídio – uma constelação que é utilizada como autorreflexão do *medium* literário. Assim, Alt conclui que do fato de que tais formas de utilização metaestética do ver justamente determinam o filme, como atento frequentador de cinemas, Kafka deveria estar consciente.

O teórico de cinema Béla Balázs em *Der sichtbare Mensch* (1924) [O homem visível] afirma que desde o surgimento da “imprensa a palavra se tornou a ponte principal entre o ser humano e o ser humano. Com a palavra a alma se reuniu e cristalizou. O corpo se tornou despido dela: sem alma e vazio. Nossa superfície expressiva se reduziu ao nosso rosto”. Com o advento do cinema “toda a humanidade já está apta a reaprender o esquecido idioma dos rostos e gestos” (BALÁZS, 2001, p. 17, tradução nossa). Essa obra de Béla Balázs foi escrita em 1924, ou seja, ainda antes do surgimento do cinema falado. Seis anos mais tarde, após o surgimento do som, ele levará em consideração as novas possibilidades do *medium* e escreverá *Der Geist des Films* (1930) [O Espírito do Filme] em que reavaliará suas ideias. Porém aqui interessa a linguagem especialmente do cinema mudo, pois justamente em 1924 morre Kafka e este não chegou a ter contato com outro filme que não o mudo.

Balázs realiza um forte elogio ao cinema por ter ressuscitado a linguagem corporal, mas em contraponto ele rebaixa a escrita, pois esta rebaixou a linguagem do corpo, cujas qualidades ele tem a intenção de exaltar através da representação cinematográfica. Um momento ilustrativo desse rebaixamento da palavra escrita diz: “A cultura das palavras é uma cultura desmaterializada, abstrata e intelectualizada que reduziu o corpo humano a um mero organismo biológico” (BALÁZS, 2001, p. 18, tradução nossa). Adiante ele ainda aponta:

Na cultura das palavras o nosso corpo não foi completamente utilizado como meio de expressão e por isso ele também perdeu sua capacidade de expressão, se tornou desajeitado, primitivo, estúpido e bárbaro. Com que frequência o acervo de gestos de povos bastante primitivos é mais rico do que o de um europeu bem instruído que dispõe do maior vocabulário (BALÁZS, 2001, p. 19, tradução nossa).

Robert Musil chamou o livro de Balázs de “um inesperado paradigma até para a crítica da literatura” (MUSIL²⁴ *apud* JAHN, 1965, p. 53, tradução nossa), e, conforme Jahn, se deve esperar que a estética desse mais novo gênero e que se baseia completamente na visualidade permita que o estilo visual de Kafka seja visto sob uma nova luz. Balázs espera da cinematografia uma virada da cultura tornada literária para um primitivismo do visível ao afirmar que

a linguagem dos gestos é a verdadeira língua materna da humanidade e que com isso nós começamos agora a lembrá-la e estamos no processo de reaprendê-la. Ela ainda é canhestre e primitiva e bastante longe de se aproximar da distinção da moderna arte da palavra. Mas por ter raízes mais antigas e mais profundas na natureza humana do que a língua falada e porque é, portanto, basicamente nova, com seu balbucio, frequentemente já expressa o que os artistas da palavra em vão tentam exprimir (BALÁZS, 2001, p. 18, tradução nossa).

E ainda nota que “nós experimentamos tudo dos jogos gestuais que não é acompanhamento nem forma nem expressão, mas sim conteúdo em si, [...] pois a matéria-prima, a substância poética do filme é o gesto visível. Dele o filme é formado” (Balázs, 2001, p. 25-26, tradução nossa).

Uma afirmação bastante polêmica de Balázs, porém um pouco controversa, se pensarmos na importância que as imagens e gestos adquirem na obra de Kafka, é quando ele diferencia a literatura do filme e diz que “sutileza e força fazem o poeta. Sutileza e força do efeito da imagem e do gesto caracterizam a arte do filme. *Por isso ele não tem nada a ver com a literatura*” [grifo do autor] (BALÁZS, 2001, p. 26, tradução nossa). Sua opinião é a de que nós obtemos imagens que não podem ser expressas por pensamentos ou conceitos. E nós as obtemos para ver, o que por si só já é uma experiência própria. A pintura não nos transmitiria nenhuma ideia ou problemas psicológicos refinados e que nem por isso seria uma arte de baixa qualidade. Além de também

²⁴ Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, S. 668.

não ser primitiva pelo fato de sempre poder representar somente uma cena (BALÁZS, 2001, p. 27, tradução nossa).

Em um minúsculo subcapítulo intitulado *Alma e destino* Balázs afirma que

O rosto do ser humano carrega ambos [alma e destino]. Nessa relação visível, nesse jogo de alternâncias dos traços faciais lutam entre si tipo e personalidade, herdado e adquirido, fado e desejo próprio, o outro e o eu. Os mistérios mais profundos da vida interior se tornam aqui manifestos, e isso é excitante de ver como a vivisseção do bater de um coração (BALÁZS, 2001, p. 42, tradução nossa).

Para ele a imagem adquire aqui uma dimensão profunda, pois à primeira vista o rosto pode parecer diferente do que é na realidade.

A obra de Kafka na qual é possível afirmar que os gestos adquirem uma forte notoriedade é seu último grande empreendimento literário: *O castelo* (1922). Para Alt, nesse romance Kafka descreve os gestos através de um ângulo de vista filmico-estético. Ao mencionar a funcionária da estalagem Pepi no corredor, Kafka escreve: “beide Hände am Herzen” [ambas as mãos no coração]. Esse gesto é bastante recorrente em muitas atrizes nos filmes da época. A ilustração abaixo mostra Greta Schröder no papel da sofredora que se sacrifica no final de *Nosferatu* (1922) de Murnau.



Figura 8 - Greta Schröder como Ellen em *Nosferatu* de Murnau (1922)

Fonte: ALT, 2009, p. 133.

O gesto adquire assim uma função cinematográfica, pois ele substitui a linguagem do diálogo e apresenta uma lógica dos signos que se basta a si própria. Semelhante ao caso das descrições das ruas em *O desaparecido*, o texto desloca a superfície das aparências para o primeiro plano, porém esmaece suas estruturas profundas, condizendo assim com a já mencionada estética da superfície associada ao cinema. Alt diz que “a visão cinematográfica não revela nenhum

motivo, causas ou encadeamentos fatais, mas sim apenas amostra visível de rostos, corpos e objetos” (ALT, 2009, p. 134, tradução nossa).

Não somente os gestos, como também determinados objetos inanimados ganham vida própria nos textos de Kafka. Faca, sino, roupa de dormir e casaco de pele recebem o caráter de requisitos fílmicos que conduzem à sequência dramática dos acontecimentos. “A visão de câmera de Kafka proporciona a eles [os objetos] em *close* uma atenção especial e os permite se apresentar de certa forma como personagens” (ALT, 2009, p. 137, tradução nossa). A faca que reluz à luz da lua, o oportuno sino da porta do escritório de Wese, a pele da triste esposa da vítima não representam símbolos, mas sim – e por isso comparável à estética dos gestos – signos independentes com caráter expressivo. Eles surgem como atores, não como objetos, na medida em que a perspectiva da câmera lhes dedica uma atenção não menor do que às personagens em ação.

O homicídio que Kafka descreve tão pateticamente quanto de forma naturalista ao escrever “E Schmar golpeia à direita e à esquerda no pescoço e uma terceira vez fundo no ventre” (KAFKA, 1999b, p. 55) não pode ser esclarecido nem de forma providencial tampouco de forma ética ou psicológica. O crime se encontra limitado a um evento cinematográfico descrito com uma consequência automatizada, onde o que está em jogo é a linguagem dos gestos.

Kurt Pinthus já comenta no prefácio ao *Das Kinobuch*, que o gênero do roteiro não transmite nenhuma alma. Assim como no mesmo ano [1913] Julius Hart diz que o filme não objetiva “nossa vida interior psicológica e espiritual”, “Paul Kornfeld comenta paralelamente a isso que o filme diferencia-se da tragédia através de sua falta de perspectiva metafísica” (ALT, 2009, p. 144, tradução nossa). Assim, o tema de *Um fratricídio* não seria a história de um indivíduo, mas sim a fenomenologia do ver, dos gestos e da linguagem corporal.

Os modelos aqui apresentados mostraram elementos que oferecem evidências do que se tentou esboçar, ou seja, a aptidão de Kafka de descrever de uma forma bastante visual através dos gestos das personagens e conseqüentemente aproximando-a dos *media* óticos, primeiramente do teatro, mas inevitavelmente também já do cinema, que tem na gesticulação um de seus principais recursos expressivos. A seguir se discorrerá mais especificamente sobre os *media*, já que até aqui eles foram referidos de forma secundária em relação aos outros temas abordados.

4 DISPOSITIVOS ÓTICOS EM FRANZ KAFKA

Adorno já atestou que os textos narrativos de Kafka manobravam sobre o leitor “como locomotivas sobre o público na nova técnica fílmica tridimensional” (ADORNO, 1953, p. 326-327, tradução nossa). Peter-André Alt informa que esse diagnóstico realça exatamente a dinamização do duto narrativo como característica de um modo de proceder estético-cinematográfico, que Kafka sucessivamente – e talvez bastante conscientemente – trabalhou. Desde 1911 ele teria tentado em diferentes contextos, aplicar ao *medium* texto a aceleração da imagem como especificidade típica do filme. Primeiramente ele desvia para a representação de processos de aceleração como os transmite o trânsito metropolitano. Assim, esse processo reproduziria a história da percepção dinâmica moderna, na qual a dinamização das imagens é trazida primeiramente através da estrada de ferro e do automóvel, antes de produzir a técnica cinematográfica medialmente (ALT, 2009, p. 48, tradução nossa).

Tendo como base a questão da visualidade e da velocidade das imagens em movimento no trânsito e seu paralelo com a cinematografia, será realizada uma tentativa de aproximação de tais elementos aos textos de Kafka que possivelmente ofereçam essas características, supondo que ele possui eventualmente uma forma de escrever cinematográfica. Ainda será verificado como alguns textos oscilam ao apresentar, por um lado elementos cinematográficos e dinâmicos com velocidade, por outro, elementos estáticos em profundidade baseados na fotografia estereoscópica tridimensional, que foi experimentada por Kafka através do *Kaiserpanorama*, um dispositivo bastante popular na época.

4.1 Cinema

“Os espectadores ficam estáticos quando o trem passa” (KAFKA, 1990a, p. 11, tradução nossa). Com esta frase Kafka inicia o registro de seus diários em 1909, sem qualquer explicação ou continuação além da frase em si. Não é possível afirmar o que o teria levado a escrevê-la, porém, em *Kafka vai ao cinema*, Zischler sugere que provavelmente essa frase tem relação com o cinema, especificamente ao filme *Chegada de um trem à estação de La Ciotat* rodado em 1895 pelos irmãos Lumière e apresentado pela primeira vez em janeiro de 1896. O filme tem duração de 50 segundos e mostra a chegada de um trem à estação, sem movimento de câmera ou enredo. Sobre esse filme é bastante conhecida uma lenda que diz ter havido pânico entre os espectadores que não estavam preparados para a ilusão cinematográfica. Ela sugere que muitas pessoas saíram

correndo assustadas em direção ao fundo da sala de apresentações ao ver o trem se aproximando da tela. A ilustração abaixo mostra uma cena da chegada da locomotiva que desaparece na margem, ao contrário do que teriam pensado os espectadores ao julgar que ele sairia da tela e os atropelaria.



Figura 9 – L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat

Fonte: <http://www.krinein.com/cinema/arrivee-train-gare-ciotat-l-oc11137.html>

Em *Kafka vai ao cinema*, Hanns Zischler sugere que essa anotação se refere ao filme. Apesar da distância entre o lançamento desse filme (janeiro de 1896) e a menção no diário de Kafka (1909), se deve levar em consideração que somente em 1907 Praga acolheu seu primeiro cinema permanente fundado por Viktor Ponrepo, que antes disso viajava pela Boêmia com um aparelho de exibição (HORÁKOVÁ, 2001).

Zischler menciona uma anotação de Kafka enviada a Max Brod em 25 de fevereiro de 1911 após seu retorno de uma viagem de negócios ao norte da Boêmia, que entre outras informações gerais diz de passagem: “[...] viajei com uma mulher que se parecia muito com a traficante de escravas de *A escrava branca* [...]” (KAFKA²⁵ *apud* ZISCHLER, 2005, p. 47). Obviamente, Kafka havia assistido em Praga com seu amigo ao filme *A escrava branca* (1911). Conforme o resumo oferecido por Zischler:

Esse *A escrava branca* era a terceira remontagem de um roteiro dinamarquês produzido diversas vezes com grande sucesso – e rotulado de perfeito *Schundfilm*, ou filme de má qualidade – que tinha sempre o mesmo tema: uma jovem sem recursos é seduzida por um anúncio a deixar sua terra natal e forçada a se prostituir num país estrangeiro. Após uma busca dramática, o namorado ou noivo rejeitado consegue libertá-la – já

²⁵ Max Brod, Franz Kafka: Eine Freundschaft, vol. 2, p. 90.

desonrada, segundo ele acredita – das garras da traficante de escravas (ZISCHLER, 2005, p. 47-48).

No final de agosto de 1911, Franz Kafka e Max Brod partiram em uma viagem que durou quase um mês, de 26 de agosto a 20 de setembro. De Praga, passando por Pilsen e Munique até Lindau; daí via St. Gallen e Winterthur até Zurique; depois pelo desfiladeiro de Gotthard até Lugano. Em quatro de setembro eles chegam a Milão, no dia sete de setembro seguem para Paris via St.-Moritz, Montreux, Lausanne e Dijon. Em Paris ficaram até o dia 13 de setembro.

Essa viagem foi muito relatada tanto nos diários de Kafka como nos de Brod (além de ensaios desse último), como também no rascunho de um projeto de romance em conjunto: *Richard e Samuel* (1912). O projeto foi interrompido após o primeiro capítulo, mas o fragmento conservado fornece um intenso episódio dessa viagem.

Zischler informa que não foi uma *Bildungsreise* [viagem de formação] no sentido tradicional, mas sim também uma viagem por meio de imagens: imagens de cartazes de propaganda, panoramas e cartões-postais; imagens de museus e cadernos especiais de jornais, e, não menos importantes, imagens cinematográficas. Estímulos visuais e imagens excitantes abundavam por todos os lados. Desde o começo, é evidente que os dois partilhavam um prazer extraordinário com o cinema, o prazer de andar de trem, de táxi ou de metrô e experimentar esses meios de transporte como uma câmera móvel numa plataforma. Brod anotou:

Em Pilsen uma dama entrou no vagão... A dama era Angela Rehberger, filha de um oficial militar. Travou conhecimento conosco porque seu chapéu embalado numa caixa caiu e flutuou suavemente para cima de minha cabeça. Wagneriana. Coleciona invólucros de chocolate, mas também cintas de charutos. Está viajando para Trient com os pais. Trabalha o dia inteiro num escritório técnico, está muito satisfeita com sua vida. Toma ferro, pois esteve doente... Em Munique, passeio de automóvel pela cidade. Noite e chuva. De todos os edifícios, vimos apenas o primeiro andar, porque a capota do carro nos barrava a visão. Idéias fantásticas sobre a altura de palácios e igrejas. Perspectiva de apartamentos de subsolo, diz Kafka (BROD²⁶ *apud* ZISCHLER, p. 49).

Em uma descrição em seus *Reisetagebücher* [diários de viagem] Kafka aprofundou a descrição do amigo e embora estivesse rodando pela cidade no nível da rua, imaginou-se no subsolo. Associou o barulho das rodas molhadas de chuva ao sibilar mecânico de um projetor:

Chuva, corrida rápida (vinte minutos), perspectiva de apartamento de subsolo; o motorista grita os nomes dos monumentos invisíveis, os pneus ressoam no asfalto como o aparelho do cinematógrafo; a coisa mais nítida: as janelas sem cortinas do “Quatro Estações”, o reflexo dos lâmpões no asfalto, como num rio (KAFKA, 2003c, p. 22, tradução nossa).

²⁶ Max Brod, Franz Kafka: Eine Freundschaft, vol. 2, p. 137ss.

Essas anotações biográficas sobre a viagem foram utilizadas no projeto de romance *Richard und Samuel*, onde Richard funciona como um cognome para Kafka, que assume o papel da consciência pesada, enquanto Samuel, alcunha de Max Brod, tem permissão para surgir de maneira mais desinibida como o sedutor e mais tarde o impostor enganado. Angela Rehberger transforma-se em Dora Lippert no romance. Esse romance foi escrito intercalando a escrita de Kafka e Brod, e em um trecho em que Kafka dá voz a própria Dora pela primeira vez, diz:

Samuel, apesar de sua viva resistência, multiplicada pela chuva torrencial, obrigou-a a aceitar que aproveitemos a meia hora de parada em Munique para dar um passeio de automóvel. Enquanto ele vai tomar um táxi, ela me diz sob as arcadas da estação, apertando-me o braço: “Por favor, suspendam este passeio. Não posso acompanhá-los. Não resta a menor dúvida. Digo-o a você, porque confio em você. Com seu amigo não se pode falar. É tão louco!” – Subimos ao automóvel, para mim tudo isto é bastante desagradável faz-me lembrar demais uma película chamada “A escrava branca”, onde a inocente heroína é introduzida como esta em um automóvel por uns desconhecidos, à saída de uma estação, na escuridão, e depois raptada. Samuel, em troca, está de bom humor (KAFKA, s.d., p. 240).

O projetor roda e, tal como na viagem de bonde com a traficante de escravas seis meses antes, a mescla de real e ficção assume a forma de uma superposição gradativa das imagens, ou de uma dupla exposição, durante a própria corrida. Tal como a senhorita Rehberger, aliás, Dora Lippert, primeiro no bonde e depois no táxi, a estranha do bonde é relacionada à ficção cinematográfica.

Com essa amostra, se torna mais manifesto como Kafka utilizou-se de sua experiência no cinema para a sua criação ficcional. Porém, no exemplo aqui apresentado ele expressa mais obviamente uma influência do cinema em sua obra ficcional ao mencionar abertamente o nome do filme. O projeto de romance entre os amigos Kafka e Brod não ultrapassou os limites do primeiro capítulo e hoje figura na obra de Kafka como um texto relativamente obscuro. Também o filme não teve uma grande repercussão além da época em que foi produzido. As informações recolhidas e apresentadas sobre a película são devidas ao espírito detetivesco de Hanns Zischler que recolheu dados sobre os filmes que Kafka teria visto em vários países da Europa. Atualmente são filmes de difícil acesso e que não podem ser considerados como filmes que permaneceram entre os clássicos do cinema mudo. O exemplo mostra uma citação explícita de Kafka, mas que ainda não incorpora elementos mais essencialmente cinematográficos além da simples menção ao filme. Já em outras obras de Kafka, é possível identificar elementos de técnicas cinematográficas na estrutura da escrita.

Ao tratar da visualidade em um sentido mais amplo, o pioneiro Wolfgang Jahn acaba desaguando no tema da cinematografia em Kafka. Como base teórica para sustentação de suas convicções ele utiliza o teórico de cinema Béla Balázs que em sua dramaturgia fílmica utiliza o

conceito de “continuidade visual”, para com isso assinalar categoricamente uma das principais características estilísticas da cinematografia muda de seu tempo. Para Balázs, existem filmes imaginados literariamente, os quais ele julga filmes onde as imagens se constituem de uma densa sequência de ilustrações em movimento para um texto que é comunicado através dos entretítulos. Assim, as imagens ficariam em segundo plano, enquanto – como elemento básico do filme – deveriam estar em primeiro. Esses filmes não seriam de qualidade, na medida em que não contêm nada do que seria expresso somente através da característica mais básica do *medium* fílmico: as imagens. Dessa forma faltaria a eles a continuidade visual, pois um conto imaginado em palavras irá omitir muitos momentos que não deveriam ser omitidos através de imagens. Para Balázs, palavra, conceito e pensamento são atemporais, mas a imagem tem uma atualidade concreta e somente nela pode viver. A imagem fala por si própria. Balázs considera que por isso o filme exige, especialmente na representação de desenvolvimentos emocionais, uma continuidade sem lacunas dos momentos individuais visíveis. Ele deve ser trabalhado do material sem misturas da pura visualidade.

Balázs exige da cinematografia um retorno da cultura tornada literária à originalidade do visível. Além de acentuar, como dito anteriormente, que “o filme não tem nada a ver com literatura” ele ainda vai além dizendo que “aqui se encontra a raiz de todos os mal-entendidos e preconceitos que impedem de se perceber a arte no filme. Olham somente para o conteúdo fabuloso do filme e o acham de fato muito simplório e primitivo. Mas não consideram a organização visual” (BALÁZS, 2001, p. 26, tradução nossa).

A substância do filme é a própria imagem, “a imagem irracional de um sentimento irracional”. O que ele observa e reivindica aqui, Kafka realizou consideravelmente em uma esfera genérica bastante diferente da arte da narrativa. Ele sabe que no filme mudo praticamente é impossível produzir uma continuidade absoluta, pois de tempos em tempos é necessário inserir as cartelas como diálogos curtos e monólogos.

Ao considerar as ideias de Balázs, Wolfgang Jahn sugere que isso torna possível ver a obra de Kafka sob um novo ponto de vista, pois para ele todos os elementos essenciais da experiência e as mensagens de forma racional e irracional o poeta moldou como concretas percepções de imagens de seu herói. A força sugestiva do estilo visual resultante disso define *O desaparecido* contra o amplo campo do meramente literário.

Corresponde à inclinação de Kafka ao plástico o fato de que, no romance, o discurso como expressão mental dos indivíduos fica em segundo lugar e é frequentemente substituído por gestos, mímica e outros elementos visuais. Se em um conto os elementos visuais servem para a usual ilustração dos diálogos e pensamentos comunicados, em *O desaparecido* acontece antes o

contrário. O falado ou pensado serve neste caso à elucidação e complementação do visível. E justamente no capítulo *O foguista* é possível acompanhar a coerência da esfera das imagens sem lacunas. As meras mensagens visuais tomadas por si e sequenciadas cinematograficamente bastariam para comunicar uma compreensão causal dos acontecimentos principais.

Jahn diz que essa inclinação para o princípio estilístico visual em *O desaparecido* é verificável em quase todo o romance e apresenta um exemplo no capítulo *O caso Robinson* onde a continuidade visual é bastante saliente:

Quando Karl entrou no escritório do camareiro-mor, encontrou-o diante de seu café matinal: dava um gole e voltava a olhar para uma lista [...] (KAFKA, 2003b, p. 146).
 O camareiro-mor [...] logo retornara ao seu café e à leitura, sem se preocupar mais com Karl [...] (p. 146).
 [...] continuava a estudar a lista, e comia um pedaço de bolo [...] (p. 147).
 [...] quando o camareiro-mor depôs a lista sobre a mesa [...] (p. 148).
 [...] dirigiu-se até a mesa, pegando novamente a lista como se quisesse continuar sua leitura [...] (p. 149).
 [...] camareiro-mor [...] terminou seu café da manhã e passou os olhos por um jornal matutino [...] (p. 149-150).
 [...] o porteiro [...] apontando para o camareiro-mor, o qual continuava a ler [...] (p. 150).
 [...] o camareiro-mor continuava a ler o jornal [...] (p. 151).
 Finalmente o camareiro-mor pousou o jornal bocejando [...] (p. 151).

A mensagem dessa sequência de gestos seria óbvia, o camareiro-mor, um homem muito atarefado com a mais precisa organização do tempo, prepara a questão de Karl totalmente à parte, como se o fizesse com a mão esquerda. O bem ou mal-estar de um ascensorista é para ele um assunto tanto maçante quanto secundário que não justifica uma interrupção da habitual rotina diária. O desrespeito pela dignidade humana, um tema moral central do romance, manifesta-se visivelmente nesses gestos. É visível como Karl Rossmann “é mais empurrado para o lado com uma mão leve do que derrubado” (KAFKA, 1990c, p. 101, tradução nossa). Por fim, a ênfase nos atos físicos – engolir e bocejar – serve aqui também para salientar a repugnância associada à pessoa do camareiro-mor. O objetivo estético da sequência de imagens, da qual especialmente aqui se depende, consiste em manter atual e viva a imagem uma vez exposta do camareiro-mor incluindo sua mensagem durante toda a longa cena de muitas páginas. Jahn informa que *O desaparecido* encerra uma grande quantidade de outros exemplos desse tipo.

Quanto à questão da relevância que o cinema teria adquirido para Kafka pode ser confirmada no artigo *Kafka und die Anfänge des Kinos* (1962) de Wolfgang Jahn que, ao considerar a importância do cinema para o escritor, informa que “as visitas ao cinema não significavam para Kafka um simples divertimento intelectual” (p. 355, tradução nossa) e os poucos exemplos mencionados por ele no seu artigo já tornam claro

como o escritor – talvez mesmo sem saber – teria traduzido algo da expressiva linguagem imagética do filme mudo no *medium* de sua arte da palavra. Assim como os gestos, bastante filmicos quando se pensa em cinema mudo, Kafka também utiliza outros elementos visuais de sua realidade romanesca de uma forma cinematográfica. A fisionomia das figuras, suas vestimentas e outros atributos, toda a visibilidade jamais é pura e simplesmente acessório ilustrativo, mas forma a substância mais íntima na evolução dramática do acontecimento narrado (p. 358, tradução nossa).

Porém, não somente na questão da visualidade Jahn vê um paralelo entre a linguagem cinematográfica e a obra de Kafka, como também associa técnicas inerentes ao cinema a estruturas existentes na narrativa kafkiana. Nesse mesmo artigo, Wolfgang Jahn descreve a técnica cinematográfica de montagem paralela, que tem por inventor o cineasta David Griffith (1880-1948) que a utilizou pela primeira vez em seu filme *The lonely Villa* (1909). Posteriormente essa técnica foi aperfeiçoada pelo cineasta Sergei Eisenstein nos anos 20. Ainda que ele seja considerado o descobridor da técnica, no livro *Literatur und Film* (1997) Joachim Paech menciona uma entrevista do próprio Griffith onde ele nega esse fato, pois apesar de pioneiro na utilização dessa técnica no cinema, ele diz que

Eu introduzi a ideia [de *cross-cutting* de uma cena para outra, para aumentar a tensão] [...], mas de forma alguma foi uma ideia própria. Eu a encontrei nas obras de Charles Dickens. Ele sempre foi meu autor preferido e enquanto eu lia sua obra, fui convencido da eficácia desse procedimento de *switching-off*. É possível encontrá-lo em todos os seus livros (GRIFFITH²⁷ *apud* PAECH, 1997, p. 48, tradução nossa).

Ainda que Griffith informe que teve a literatura como fonte de inspiração para a utilização da técnica de montagem paralela, ela se consolidou como sendo exclusivamente cinematográfica e ao se considerar que Kafka foi um interessado espectador de cinema, é possível especular que suas fontes venham antes do cinematógrafo do que da própria literatura. Os exemplos mostrados podem sugerir admissíveis relações recíprocas entre literatura e filme, e, no caso em questão se verifica o movimento que vai do filme à literatura. O exemplo do filme de Griffith permite traçar paralelos entre cinema e o processo de montagem utilizado por Kafka em *O desaparecido*. Ao demonstrar como Kafka utiliza-se dessa montagem cinematográfica no seu romance, Jahn esclarece que, com tudo isso, o seu interesse pelo fenômeno cinematográfico no período entre 1910 e 1914, não merece atenção somente como fato biográfico isolado.

A técnica de montagem paralela constitui-se da intercalação sequencial de cenas que devem ser simultâneas no tempo da narrativa. Jahn detalha como Kafka realizou esse procedimento no capítulo *O fogueira* de *O desaparecido*, mostrando o decorrer de uma situação começando com uma exposição visual da sala e depois intercalando as ações do fogueira e do grupo de funcionários

²⁷ Zit. nach Petrie, 1975, S. 187. PETRIE, Graham. **Dickens, Godard, and the film today**. In: *The Yale Review* 1975, 64.

que se encontra no local. Essa cena bastante representativa da utilização dessa técnica ocorre quando o foguista, apoiado por Karl Rossmann, luta pela revogação de sua notificação de demissão. Duas partes se enfrentam: a do foguista, à qual Rossmann pertence e a parte da administração do navio, que é representada por um grupo de várias pessoas. Karl e o foguista formam a parte ativa, enquanto a administração do navio meramente reage. Ação e reação transcorrem através de duas sequências de movimentos paralelos, nas quais cada sequência compõe-se de mais fases de movimento. A ação começa com uma forma de exposição ótica; quando Karl entra com o foguista no escritório do navio a seguinte imagem é oferecida:

Em torno a uma mesa redonda estavam sentados três senhores: um era um oficial naval [...], os outros dois, funcionários da capitania dos portos [...] Próximo à janela estava sentado diante de uma escrivaninha um senhor mais baixo [...] (este é o caixa-mor, assim como os outros ele se ocupa com trabalhos do escritório). A segunda janela estava desocupada [...] Perto da terceira, no entanto, estavam dois senhores conversando a meia-voz [um deles é o capitão, o outro o tio de Karl; mais tarde ainda entra um criado] (KAFKA, 2003b, p. 22).

Esse grupo de pessoas descrito ao modo de uma instrução para direção constitui de certa forma um quadro que será perturbado pela ação que será iniciada por Karl e o foguista. Cada momento corresponde a um novo estado dramaticamente importante. Sendo a conduta do foguista identificada com (1) concentração interior, (2) excitação, (3) desorientação, e aquela do grupo com (I) interesse, (II) indiferença, (III) impaciência e (IV) indignação. Abaixo um esquema da utilização da técnica paralela em *O desaparecido*.

• Grupo:	I	II	III	IV
• Foguista:	1	2	3	

O traço reproduz a linearidade dos acontecimentos que são sucessivos como exige a escrita, mas que, porém, devem ser paralelos no tempo da narrativa. Surge assim uma justaposição das cenas I e 1 que ofereceria essa sensação de simultaneidade.

A fase I, a primeira do distúrbio, é a reação do grupo ao avanço firme de Karl em direção à escrivaninha do caixa-mor:

Naturalmente, logo, logo todo o recinto se animou. O oficial do navio que estava sentado à mesa tinha-se posto em pé de um salto, os senhores da capitania dos portos assistiram a tudo calmamente, embora atentos, os dois senhores na janela colocaram-se lado a lado, o criado, que acreditava não ter o que fazer onde senhores de tão alto nível demonstravam interesse, recuou [...] O caixa-mor finalmente deu um grande giro com sua poltrona para a direita (KAFKA, 2003b, p. 23).

A fase II cai no meio do discurso do foguista que começa a se tornar enfatiante em função de sua minuciosidade:

O senhor em trajes civis foi o primeiro a colocar em atividade a sua bengalinha de bambu, batendo-a, ainda que apenas de leve, sobre o piso de parquê. Os outros senhores naturalmente olhavam de vez em quando para ele; os senhores da capitania dos portos, que evidentemente tinham pressa, tornaram a seus documentos e começaram, ainda que um tanto quanto distraídos, a revê-los; o oficial do navio aproximou-se novamente de sua mesa e o caixa-mor, acreditando já ter ganho o jogo, deu um profundo suspiro de ironia. Da distração geral que se instalara somente parecia livre o criado que [...] olhava para Karl balançando a cabeça com expressão séria, como se quisesse explicar algo (KAFKA, 2003b, p. 25).

A fase III, ainda uma reação ao discurso do foguista, permite identificar claros sinais de impaciência:

Há muito tempo que o senhor com a bengalinha de bambu vinha assobiando suavemente em direção ao teto, os senhores da capitania dos portos já retinham o oficial em sua mesa e não davam sinais de voltar a liberá-lo, o caixa-mor vinha sendo visivelmente impedido, pela calma do capitão, de intervir, coisa que já estava lhe dando comichão. O criado aguardava em posição de alerta a qualquer momento por uma ordem de seu capitão concernente ao foguista (KAFKA, 2003b, p. 26).

A fase IV mostra a indignação do grupo pelo comportamento inconveniente do foguista que agora começou a brigar com Karl:

Justamente agora que os senhores à mesa redonda já estavam há um bom tempo indignados com o barulho inútil que lhes perturbava o trabalho, agora que o caixa principal pouco a pouco ia achando incompreensível a paciência do capitão e tendia a explodir imediatamente, agora que o criado, totalmente reabsorvido na esfera de seus patrões, devorava o foguista com um olhar feroz; agora que finalmente o senhor com a bengalinha de bambu, ao qual o capitão lançava de vez em quando um olhar amável, manifestava uma total indiferença, se não repulsa, pelo foguista e, sacando uma caderneta de notas, evidentemente ocupado com questões muito diversas, deixava os olhos vagarem entre a caderneta e Karl (KAFKA, 2003b, p. 27-28).

Por outro lado, ao se acompanhar a ação do foguista introduzida pelo procedimento de Karl, surge a seguinte sequência:

1. Entre fase I e II:

Com tranquilidade exemplar tirou, de primeira, de sua maleta um pequeno maço de papéis e uma caderneta de anotações, e, como se tratasse de algo mais do que óbvio, foi com eles, ignorando completamente o caixa-mor, em direção ao capitão e exibiu sobre o parapeito da janela seus elementos de prova. Nada mais restou ao caixa-mor senão fazer o esforço de se deslocar até lá (KAFKA, 2003b, p. 24).

2. Entre fase II e III:

Suava de tanto falar, há muito não conseguindo mais segurar com as mãos trêmulas seus papéis, que estavam sobre a janela (KAFKA, 2003b, p. 26).

3. Entre fase III e IV:

Mas o fogueiro [...] começou então [...] – para coroar os seus atos – a brigar com ele (KAFKA, 2003b, p. 27).

A ação do fogueiro decorre em fases individuais (números arábicos). Essas se alternam com as fases de movimento do grupo (números romanos). Através desse processo Kafka dissolve dois movimentos de imagens na verdade paralelos e simultâneos em uma sequência alternada, para gerar diretamente uma impressão de simultaneidade e de continuidade ótica. O charme peculiar desse método encontra-se em sua alta vivacidade; pois à dinâmica própria da ação acrescenta-se uma nova dinâmica da imagem que surge da alternância movimentada da sequência de imagens.

Jahn informa que um exemplo da utilização da montagem fora de *O desaparecido* é também oferecido pelo conto *Na Colônia Penal*. A atitude mímica do delinquente e de seu vigia é editada como uma forma de ação secundária em segundo plano e inserida em intervalos quase regulares como fases no que se sucede em primeiro plano. Através do momento puramente visual da alternância de imagens toda a ação é, com isso, organizada de uma forma que quase pode ser chamada de rítmica.

Em *Kafka's Clothes* Mark Anderson reconhece a aplicação da técnica da montagem paralela em Kafka, porém, reforça que uma visão cinematográfica de sua obra não se limita só a isso e vai além ao dizer que

[...] I have tried to show that the cinematic aspect of *Der Verschollene* [O desaparecido] extends beyond the montage arrangements of specific scenes to the general problematic of Verkehr [traffic, tráfego], indeed, that these scenes emerge from the logic of a 'travelling narrative'. This logic permeates the novel's structure, making each individual scene, image, and detail, part of a phenomenological description of the act of seeing, or rather, the ultimately impossible act of viewing a world caught in a self-cancelling motion that is 'forever newly improvised'. Image, frame, light, movement – these are the constitutive ingredients for Kafka's presentation of 'America', [...] (p. 121).

Anderson admite características cinematográficas na estrutura do romance como um todo, mas aplica também elementos da *travelling narrative* aos personagens de Kafka como deixa perceber o seguinte trecho:

Kafka's characters emerge in vivid, sharp detail – often 'present' like photographic likenesses as they execute some striking gesture – but only as partial, flat surfaces without the depth of a past history or individual psychology. This technique might be likened to portraits by Gustav Klimt in which a particular realistic anatomical detail, usually the face, is isolated against a two-dimensional gold surface. Kafka's characters are temporally flat – cut out of a historical continuum and presented to us as isolated, tantalizingly vivid, but finally opaque objects of interpretation (p. 107).

Aqui se pode ver como Anderson se utiliza da falta de profundidade psicológica associada ao tráfego e ao cinema em seus princípios e relaciona esse elemento como uma das bases do romance. Como informa Alt no artigo *Kino und Stereoskop* (2009)

O filme substitui a tradicional ilusão estética da literatura com suas formas de motivação baseadas na causalidade psíquica através de uma “exibição externa antipsicológica”. A dinamização da imagem oferece um deslocamento da ênfase do nível da introspecção – que é típica para os processos narrativos convencionais – para o nível da externalização na qual domina o movimento físico, gestos e mímica (ALT, 2009, p. 15, tradução nossa).

Essa afirmação condiz com a afirmação de Lukács feita em 1913 que considerou o cinema como “a-metafísico”, característica essa que poderia ser reconhecida em *O desaparecido*.

Mark Anderson menciona que vários veículos em movimento e objetos flutuantes surgem na vista de Karl e depois desaparecem. As razões do seu movimento, sua origem e destino permanecem ocultas. O que Karl percebe é somente um fragmento de sua trajetória que foi recortada aleatoriamente pela posição que ele por coincidência ocupa. Por isso, esses objetos lhe parecem opacos: a lógica por trás da disposição da montanha de barris, a identidade dos estranhos “objetos flutuantes” [Schwimmkörper] (KAFKA, 2003b, p. 26) balançando ora à vista, ora não, os pensamentos dos “passageiros esperançosos” que foram “alojados” como objetos inanimados – tudo nessa cena é silencioso, inexplicável, distante e obscuramente indiferente à sua presença. O tráfego se desdobra sem a participação de Karl; ele o experimenta como um espectador distante e passivo. Karl também está na água, ele próprio é uma parte desse “movimento sem fim”.

Ainda que esse movimento do tráfego seja instável e inescrutável, ele proporciona uma cena altamente vívida e iluminada. Enquadrado pelas janelas do escritório do capitão o próprio tráfego transmite uma imagem momentaneamente isolada das redondezas imediatas a Karl. Mas essa imagem não é congelada: ela passa, é sucedida por outra que por sua vez também desaparece e é substituída por outra. O que Karl vê, em outras palavras é a sucessão de imagens em movimento que é surpreendentemente cinematográfica. O movimento autônomo e desincorporado dessas imagens, sua indiferença a quaisquer espectadores, mesmo a sombra lançada pela barca

que por um momento escurece o escritório e o torna um cinematógrafo – todos esses elementos contribuem para uma percepção cinematográfica do tráfego do porto.

E além dessa natureza elusiva e fragmentada de seu conteúdo, a imagem desse tráfego é marcada por sua visualidade. Na primeira página do capítulo “O tio” (2003b, p. 43-44) a imagem é enquadrada: na borda frontal da sacada de Karl, à esquerda e à direita por “duas fileiras de casas virtualmente entrecortadas”; na extremidade superior, menos enfaticamente, “erguiam-se monstruosas as formas de uma catedral”. Dessa forma, o tráfego flui perante ele em uma linha absolutamente reta de imagens em movimento – novamente como uma faixa de imagens em celuloide passando na frente do olho do projetor. O contexto para visão e representação também é afirmada pelo curioso surgimento metafórico de uma gigantesca lâmina de vidro, como se evocasse um projetor, uma vitrine iluminada ou uma pintura sob um vidro. Anderson diz que é irrelevante se Kafka estava ou não ciente da qualidade cinematográfica dessas passagens, pois sua exposição do *Verkehr* já implica uma apreensão cinemática da realidade.

A ambivalência de Kafka em relação ao cinema – por um lado, sua inegável fascinação pelo realismo fotográfico, por outro, seu desconforto em relação à velocidade da sucessão dessas imagens na tela – pode explicar o porquê de ele ter escolhido a moderna Nova York como local para o exílio de Karl Rossmann. Pois se Nova York é definida por seu “tráfego”, pelo inflexível movimento de suas imagens enquadradas, a cidade oferece a si própria como um espaço eminentemente cinemático. Com sua tecnologia altamente desenvolvida Nova York exige o cinema. Anderson diz que sem dúvida inspirado pelo cinema americano que ele assistiu com seu amigo Max Brod em Praga e Paris, Kafka imagina a América através da grade do filme, como se o único modo de transmitir o instável e complexo *Verkehr* fosse através de um *medium* artístico que esteja ele próprio em movimento, *travelling*. Mas impelir Karl Rossmann em um espaço cinemático é o mesmo que condená-lo à observação de um mundo que não vai parar e que é profundamente indiferente a sua presença – tão indiferente quanto filme e projetor são para o espectador do cinema.

O protagonista de *O desaparecido* se vê surpreso com o movimento do tráfego no porto:

Diante das janelas a vida portuária prosseguia: um cargueiro chato carregado com uma montanha de barris, que deviam estar maravilhosamente bem acondicionados para não rolarem, passou em frente e quase ocasionou o escurecimento completo da cabine; pequenos barcos a motor, que se tivesse tido tempo Karl agora poderia ter observado com mais atenção, deslizavam barulhentos e descreviam linhas absolutamente retas sob o movimento das mãos do homem que se mantinha ereto diante do timão; curiosos objetos flutuantes emergiam aqui e ali espontaneamente das águas inquietas, para serem logo novamente recobertos e submergirem diante dos olhos assombrados [...] (KAFKA, 2003b, p. 25-26).

Ele é como um observador cuja visão se limita a uma perspectiva reduzida, e, com isso, mostra que os novos estímulos da percepção não podem ser completamente compreendidos. O ingênuo herói de Kafka, que pela primeira vez se vê confrontado com o tráfego de uma grande metrópole está entregue às impressões sensoriais que ele mal pode dar conta. Nesse ponto, perante os murmurantes barcos a motor do porto de Nova York, Karl Rossmann se comporta como os expectadores que ficavam paralisados com a força do trem em movimento na tela do cinema.

Jahn em *Kafkas Roman "Der Verschollene" (Amerika)* conclui que a inclinação de Kafka para a representação concreta do visível é novamente realçada como uma característica estilística essencial de *O desaparecido*. Ela se torna clara especialmente na funcionalidade dos gestos e outros elementos imagéticos, em uma comicidade pantomímica visual completamente condicionada, na inclusão de imagens intermediárias, na montagem paralela e, por fim, também na escolha de matéria interessante e ambientes realistas. As características estilísticas aqui enumeradas são ao mesmo tempo características da cinematografia contemporânea. Tudo indica que Kafka acolheu estímulos da nova invenção, que foram decisivos para a formação de seu estilo naqueles anos.

Assim se mostram algumas das características e técnicas cinematográficas que teriam servido como suporte à estrutura narrativa utilizada por Kafka. Além das técnicas cinematográficas, seria possível igualmente apontar textos onde parecem surgir ainda nexos temáticos entre o cinema e sua literatura. Muitos dos temas utilizados pelo escritor podem ter suas origens em experiências como espectador de filmes.

4.1.1 O *doppelgänger* no cinema e em *O processo* de Franz Kafka

Em seus princípios, o cinema chamou a atenção especialmente pela descoberta de seu mecanismo: a exibição de imagens em movimento. Nos primeiros anos o público se dirigia às apresentações pelo simples encanto de ver imagens em movimento independente do conteúdo que fosse mostrado, em sua maioria, filmes sem maiores refinamentos intelectuais ou artísticos. Poucos anos depois, aproximadamente em 1907, o público começa a se enfasiar com perseguições cômicas e a indústria cinematográfica começa a perder bilheteria, fato ainda reforçado pela discussão a respeito do *status* de arte ou não do cinema, que inicialmente era considerado um simples entretenimento para as massas. Assim, surge na França o movimento *film d'art* que propõe a utilização de escritores de literatura com enredos mais elaborados, movimento que foi seguido pela Alemanha aproximadamente cinco anos mais tarde com o nome de *Autorenfilm* [filme de autores] que teve como pioneiro *O estudante de Praga* (1913).

O tema central desse filme é o *doppelgänger* (ou sócia), que causou grande furor entre o público. Um dos principais motivos da escolha desse tema é o fato de ser um assunto recorrente na literatura do Romantismo e, assim, já consagrado pelo público nos primeiros anos do século XX. Outro motivo que atraiu a atenção para essa escolha foi o surgimento das possibilidades que a nova tecnologia cinematográfica oferecia. Michael Korfmann e Filipe Kepler afirmam em *A literatura e o cinema como novo medium artístico* que

O cinema alemão recorre à matéria, personagens e motivos do Romantismo, o que se dava por dois motivos básicos: o Romantismo era um movimento reconhecido mundialmente e, portanto, ideal para atribuir ao filme o *status* artístico, uma vez que o novo *medium* era ainda considerado por muitos como uma forma plebeia de entretenimento. Paralelamente, o romantismo oferecia um vasto campo narrativo que ia ao encontro das novas possibilidades técnicas do cinema, seja com o já citado *doppelgänger* romântico, possibilitando truques óticos através da técnica do *stop trick* (ou “dupla exposição”), desenvolvidas nas cenas mágicas de Méliès, seja com as encenações na tradição fantasmagórica da lanterna mágica. Sintomático é o fato de que, no início e no fim da produção do período do cinema “mudo” alemão mais narrativo e elaborado, encontrem-se *O estudante de Praga* (1913), inspirado, entre outros, por E.T.A. Hoffmann e Adelbert von Chamisso, e o *Faust* (1926) de Murnau (KORFMANN e KEPLER, 2008, p. 46).

O ressurgimento do tema nos princípios do século XX (que foi bastante comum no século XIX), justamente através do novo *medium*, poderia ter oferecido rico material de inspiração a Kafka. O fundamento para a suposição de que seu interesse pelo assunto possivelmente tenha vindo do cinema parte do fato de que o *doppelgänger* figurava entre os tópicos mais recorrentes que deram em certa medida o *status* de arte ao cinema.

Se Kafka realmente viu o filme *O Estudante de Praga*, é algo que dificilmente vai abandonar o nível da especulação. Porém, juntamente com o filme *A escrava branca* (1911), o filme *O outro* (1913) talvez figure entre os filmes mais mencionados em seus diários e cartas e contém o tema do *doppelgänger* não como outro eu que surge independente, mas sim como um lado negro da personalidade do protagonista que ganha vida durante o sono. Esse filme baseia-se em uma peça de teatro homônima escrita por Paul Lindau de 1893. Como introdução à discussão, um resumo conciso do enredo do filme.

O protagonista de *O outro* – representado por Albert Bassermann – é o advogado Hallers. Na cena de abertura em forma de prólogo Hallers discute, em disputa com seu vizinho, o juiz Arnoldy, que um grave distúrbio de personalidade pode ser o motivo para uma avaliação branda de um delito. Depois de um acidente com cavalo Hallers perde seu autocontrole e daí em diante é dominado por sintomas de cisão do eu. Em intervalos regulares ele adormece e em um tipo de transe se metamorfoseia em um *alter ego* revelando o lado negro de sua personalidade. No papel desse “outro”, Hallers se envolve com o meio criminoso para cometer delitos. Em conjunto com

o trapaceiro Dickert ele arromba uma mansão, mas não imagina que se trata de sua própria casa. Ainda antes de a polícia aparecer no local do crime e deter seus cúmplices, depois de um curto sono ele se transforma novamente no advogado Hallers, que não sabe nada de seu outro eu. Na acareação com Dickert ele nega a participação no crime, sem que este por ora o possa convencer de sua culpa. A faxineira Amalie, que por muito tempo trabalhou para Arnoldy e que por engano foi demitida por suspeita de furto de um relógio, finalmente se preocupa com a solução. A jovem aceita o cargo de garçoneiro em um bar malvisto frequentado pelo *alter ego* criminoso do advogado; com a ajuda de um conselho médico ela o cura. Através de um insistente interrogatório ela o força a ativar suas lembranças da noite anterior. Após uma estadia de cura o protagonista retorna à vida normal e se torna noivo de Agnes, a irmã de Arnoldy (Alt, 2009, p. 104, 106, tradução nossa).

Albert Bassermann impressionou Kafka em uma representação de *Hamlet* realizada em Berlim em novembro de 1910 no *Deutsches Theater Berlin*. Ele fala da representação em um cartão-postal escrito a Max Brod em dezembro do mesmo ano onde se pode ler:

Max, assisti a uma apresentação de *Hamlet*, ou melhor, ouvi Bassermann. Durante períodos de quinze minutos, por Deus, assumi a fisionomia de outra pessoa, de tempos em tempos tive que desviar os olhos do palco para um camarote vazio, para me recompor (KAFKA, 1966, p. 84, tradução nossa).

Hanns Zischler em *Kafka vai ao cinema*, faz menções às cartas enviadas à Felice Bauer que tratam do filme *O outro*. Nelas a opinião de Kafka em relação a Bassermann no cinema muda consideravelmente em relação ao Bassermann que interpretou Hamlet. Em uma dessas cartas Kafka menciona sua decepção ao ver as fotos do ator nos anúncios do filme, pois enquanto ele o havia encantado atuando no teatro, o decepcionou completamente na atuação cinematográfica. Na carta de 4/5 de março de 1913 a Felice Bauer, na qual cativado pela lembrança de *Hamlet* em Berlim, Kafka manifesta sua decepção imediata ao ver as fotos do ator em um cartaz publicitário do filme:

Perante as fotografias minha alegria já enfraqueceu, e se podia ver, por fim, que era lamentável essa obra na qual ele atuava; as situações filmadas, afinal, eram velhos achados do cinema, e, por último, as fotografias de um cavalo no salto são quase sempre bonitas, ao passo que as caretas de um criminoso humano, mesmo quando se trata de uma careta de Bassermann, podem ser de certa maneira insípidas (KAFKA, 2003a, p. 325, tradução nossa).

Kafka assistiu a uma exibição do filme somente dez dias depois na noite de 14 de março de 1913 juntamente com seu amigo Weltsch. Nessa mesma noite ele escreve a Felice

Hoje à noite, depois de dormir um pouco e de Bassermann ter me transformado um pouco, eu me senti até mesmo bastante bem e nós – eu e Felix – nos entendemos bem. De Bassermann eu poderia te contar muito, de tão lastimável que é a obra e do quanto Bassermann se deixa abusar e abusa de si próprio (KAFKA, 2003a, p. 338, tradução nossa).

Em 30 de janeiro de 1913, o jornal *Bohemia* havia publicado um artigo de Bassermann intitulado *O ator no cinema e no palco* onde ele discorre sobre as diferenças das técnicas entre os dois meios de expressão, porém, conclui que não há muitos recursos técnicos a aprender, pois no cinema o ator deve simplesmente ter o cuidado de representar para o campo visual da objetiva que é muito menor. Entre as poucas coisas que se deve atentar são “uso extensivo dos olhos, certa serenidade maior nos gestos e a moderação no movimento dos lábios.” (BASSERMANN²⁸ *apud* ZISCHLER, p. 93). Para Bassermann, o segredo do cinema encontra-se no cuidado desses itens enumerados além de certa discricção maior do que no teatro.

Esse artigo de Bassermann foi publicado exatamente ao lado da página onde foi publicada a crítica de Otto Pick, jornalista e poeta lírico de Praga, ao livro *Contemplação* de Franz Kafka. Zischler informa que a decepção de Kafka diante das fotografias não resultou somente, como ele sugeriu a Felice, da observação direta, mas de duas imagens lembradas do passado e que entraram em choque naquele momento, no saguão do cinema: a discussão de Bassermann sobre o teatro e o cinema, que apenas usara Hamlet como pretexto, e a noite do *Hamlet* no *Deutsches Theater Berlin*, que continuara a brilhar ao longo dos anos.

Essas relações realizadas por Hanns Zischler não vão além desses dados biográficos e não são feitas aproximações do filme à obra ficcional de Kafka, pois ele discute o assunto mais detalhadamente em nível biográfico nas cartas enviadas à Felice Bauer. O capítulo dedicado ao filme *O outro em Kafka vai ao cinema* trata especialmente dessa decepção através da comparação entre as diferentes atuações de Bassermann. Não somente Kafka criticou negativamente esse filme, como de uma forma geral ele não foi muito bem recebido pelo público e pela crítica, apesar de grandes custos de publicidade.

Peter-André Alt em *Kafka und der Film* já identifica outro posicionamento de Kafka em relação a *O outro* ao ver o *doppelgänger* presente em seu romance *O processo*. E não somente nessa obra, como de forma mais sutil em inúmeras outras. Alt informa que o jovem Kafka já se interessava pelo motivo do *doppelgänger* durante a época de estudante, quando em 1904 trabalhou sobre a obra *Descrição de uma luta*. Sua leitura dessa narrativa:

As formas dos episódios do texto – o conhecido, o gordo, o orador, o bêbado – espelham a múltipla disposição do narrador em primeira pessoa, na qual elas retomam

²⁸ Albert Bassermann, “O ator no cinema e no palco”, *Bohemia*, 30 de janeiro de 1911.

as diversas facetas do próprio. A disputa agonal, que o narrador trava com essas formas, é somente uma imagem distorcida de uma dissociação da própria pessoa que não parece mais ser indivisível – indivíduo – mas sim copiado (ALT, 2009, p. 101, tradução nossa).

Com isso Kafka se ocuparia com o motivo do *doppelgänger*, familiar desde o Romantismo – se pensarmos aqui em Chamisso, E.T.A. Hoffmann e Poe – motivo esse que na literatura do *Fin de Siècle*, especialmente em Stevenson, de Musset, Wilde e Hofmannsthal, ganha especial proeminência como símbolo de uma experiência de cisão.

Em Kafka o motivo do *doppelgänger* se manifesta na típica simbiose que em certa medida permite que suas personagens admitam fisicamente em si suas antípodas. No texto *Ser Infeliz* surgido em 1910, que dois anos mais tarde será publicado em *Contemplação*, Kafka parece trabalhar o motivo da duplicação das figuras, pois o fantasma que lá surge aparece explicitamente como *alter ego* do solitário solteiro, que figura como narrador em primeira pessoa. “Sua natureza é a minha”, esclarece ele, “e se pela minha própria natureza eu me comporto amavelmente, então você não pode agir de outra maneira.” (KAFKA, 1999a, p. 40).

O conto *O veredito* em certo sentido também se caracterizaria por elementos que o relacionam ao motivo do *doppelgänger* através de uma relação dialética das personagens, que não significa uma repetição, mas sim uma complementação. Georg Bendemann e seu pai (personagens do conto) se esforçam igualmente para se espelhar na pessoa do amigo, como o comentário no diário de Kafka de 11 de fevereiro de 1913 esclarece:

O amigo é a ligação entre o pai e o filho, ele é o principal ponto em comum entre os dois. Sentado sozinho em sua janela Georg remexe nesse ponto em comum com muito desejo, acredita ter o pai em si e, com a exceção de um pensamento fugidio e triste, toma tudo por tranquilo. O desenvolvimento da história mostra então como da comunhão, do amigo, o pai se ergue e se coloca em oposição a Georg (...).” (KAFKA, 1990b, p. 125, tradução nossa).

Assim, o tema do *doppelgänger*, que aqui aparece arcaicamente em seu suposto exagero, representa a alegoria de um sujeito que não forma mais unidade alguma. Georg e o pai se desintegram em um grande número de figurações do eu, nas quais eles se diluem, com suas respectivas antípodas, em uma unidade unicamente transitória.

Alt supõe que os textos de Kafka que adotam a cisão do sujeito como tema predominante têm sua lógica no fato de ele se interessar pelo cinema. Em 1913 surgiram duas produções relevantes para o assunto: o já mencionado *O outro* de Max Mack e *O Estudante de Praga* de Stellan Rye, baseado no roteiro de Hans Heinz Ewers e que remete à obra *Peter Schlemibls wundersame Geschichte* de Chamisso. Alt faz uma relação diferente entre o filme e sua possível ligação a Kafka e, ao mencionar as críticas a Bassermann, ainda diz que “apesar de tais reservas, *O outro* de Mack

deixou vestígios em seus textos.” (ALT, 2009, p. 110, tradução nossa). Os esboços de narrativas no diário desde o verão de 1913 afluem em direção ao projeto do romance *O processo* que Kafka começaria entre final de julho até meados de agosto de 1914. No total são quatro esboços de inícios de narrativa motivados pelo filme e uma abertura de caminho para o posterior romance *O processo*. Em uma dessas anotações do diário de finais de julho de 1914 se pode ler: “Durante o meu período ginásial eu costumava visitar de vez em quando um certo Josef Mack, um amigo de meu falecido pai” (KAFKA, 1990b, p. 186, tradução nossa). O nome mencionado aqui daria uma indicação tanto do protagonista de *O processo* como do nome do diretor do filme.

Em outro registro bastante significativo do dia 29 de julho de 1914 há um esboço de narrativa na qual um narrador em primeira pessoa esclarece como é acusado de furto e demitido por seu chefe. Ele se defende energeticamente contra as acusações:

“Fora” gritou o chefe, “ladrão! Fora! Eu disse: fora!” “Não é verdade” eu gritei pela centésima vez “eu não roubei! É um engano ou uma calúnia! Não me toque! Eu vou apresentar queixa de você! Ainda existem leis! Eu não saio! Eu lhe servi por cinco anos como um filho e agora sou tratado como ladrão. Eu não roubei, eu não roubei, pelo amor de Deus ouça, eu não roubei” (KAFKA, 1990b, p. 31, tradução nossa).

Esse texto de pouco mais de página de extensão termina com a seguinte afirmação: “Eu não roubei” era minha única afirmação, mas a nota de cinco florins estava na minha mão e o caixa estava aberto” (KAFKA, 1990b, p. 32, tradução nossa). O trecho de certa forma tangencia o assunto do *doppelgänger* e foi escrito justamente em uma data que abrange aproximadamente a data de início de escrita de *O processo*. Os dois exemplos mencionados podem dar uma indicação da forte proximidade existente entre o filme e o romance. Primeiramente pelo tema, e a seguir com a coincidência de datas que poderia indicar uma forte preocupação com o assunto por parte do escritor no período.

Depois de mencionar rapidamente os esboços que possivelmente se aproximam do filme, Alt inicia uma aproximação mais ampla entre o romance *O processo* e o filme *O outro*, dizendo que de uma forma bastante espantosa os dois se aproximam:

O processo oferece vários motivos – até aqui ignorados – que comprovam um parentesco com ele [o filme]: o sujeito do delito desconhecido pelo autor, a autodefesa de um acusado inconsciente de sua culpa, o ambiente jurídico, o surgimento de reflexos de personagens e *doppelgänger* (ALT, 2009, p. 114, tradução nossa).

“Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum” (KAFKA, 1997c, p. 9). A famosa primeira frase do romance delineia uma situação

que lembra a de Hallers no filme de Mack. A forma artisticamente subjuntiva da frase mantém a afirmação entre uma declaração de um fato e sua possibilidade em suspensão. Como podemos perceber mais tarde, Josef K. não está consciente de sua culpa, bem como Hallers. Assim, uma base objetiva para o conceito de mal não existe mais quando a unidade da pessoa se dissolve e a consciência falha como instância de julgamento fiel. Para Alt, o filme *O outro* mostra isso através de sua história da cisão encenada de forma acentuada, e o romance de Kafka através de rodeios sutis, com os quais Josef K. busca se esquivar das interpelações do tribunal.

Um fragmento existente no manuscrito do romance que Kafka mais tarde riscou, poderia aprofundar as relações com o filme. Josef K. esclarece durante a conversa com o inspetor:

Alguém me disse – não posso mais me lembrar quem foi – que é maravilhoso o fato de que, quando se acorda de manhã cedo, ao menos em geral, encontra-se tudo no mesmo lugar que na noite anterior. No sono e no sonho, ao menos na aparência, a pessoa se acha num estado essencialmente diferente da vigília, e como aquele homem disse, com muita razão, é necessária uma infinita presença de espírito, ou melhor: presteza para, ao abrir os olhos, apreender tudo que está ali, de certo modo, no mesmo lugar em que foi deixado ao anoitecer. Por isso, o instante do despertar é também o instante mais arriscado do dia; uma vez superado, sem que a pessoa tenha sido deslocada do seu lugar para algum outro, ela pode então passar tranquila o dia inteiro (KAFKA, 1997a, p. 37, tradução nossa).

A passagem aqui apresentada corresponderia assim à constelação que o filme apresenta: Hallers também se metamorfoseia no sono, de modo que, tão logo ele abra os olhos, não encontra mais nada alterado. A última frase mostraria assim que o risco de acordar está no perigo de se ter trocado de identidade durante o sono. Nessas afirmações Josef K. parece descrever exatamente o que ocorre a Hallers no filme.

A suposição é de que Kafka excluiu essas linhas do manuscrito pelo fato de tornarem o trecho muito claro e explicativo. Perante o plano de fundo do filme de Bassermann se torna visível em que consiste seu personagem referência: o trecho revela manifestamente a fonte de onde ele teria se alimentado e por isso não pareceu a Kafka suficientemente original. A passagem parece reveladora, sobretudo, porque comprova que se pode comparar a situação de Josef K. com a de Hallers. Peter-André Alt informa que

se *O processo* estabelece o motivo do *doppelgänger* no domínio de uma incomensurável culpa do eu, isso não implica nenhuma reprodução daquele modelo interpretativo do qual a narrativa cinematográfica de Kafka dos primeiros anos havia se despedido. Antes se trata aqui de uma transposição de categorias psicanalíticas sobre o nível da motivação narrativa. Enquanto o romance torna o inconsciente um pressuposto para sua história de detenção, acusação, defesa, perseguição e sentença, ele o utiliza para além de um

nível pessoal como base de justificativa que condiciona o processo narrativo (ALT, 2009, p. 116-117, tradução nossa).

Kafka manifestou muitas vezes certas reservas à teoria freudiana, especialmente em carta à Milena Jesenská de novembro de 1920 ao dizer que o projeto terapêutico da psicanálise nasceu de um “engano desamparado” [hilfloser Irrtum] e ainda segue dizendo que “todas essas supostas doenças, mesmo que também pareçam tristes, são fatos da crença, ancorações em qualquer chão materno do ser humano que se encontra na miséria.” (KAFKA, 2004, p. 292, tradução nossa).

Assim, Alt conclui que *O processo* utilizaria consistentemente o instrumentário da psicologia não com o objetivo de examinar conflitos introvertidos ocultos, mas sim apenas para descrição de estruturas sociais, hierarquias e dependências que se manifestam igualmente nos seres humanos e objetos. O marcado motivo fílmico do *doppelgänger* que ele adapta, transforma-se assim em um modelo que serve à motivação de uma fantasia da punição.

Alt ainda sugere que *O estudante de Praga* também teria tido impacto sobre Kafka. Ao contrário de *O outro*, que não teve uma recepção muito positiva, esse filme recebeu um elogio quase unânime nos jornais. Isso especialmente em função da refinada técnica de *stop-tricks* e montagem que permitiu a duplicação da imagem do protagonista, enquanto em *O outro*, Bassermann interpretava os dois lados do advogado através de caretas e linguagem gestual.

Conforme Alt, Kafka, que havia experimentado com o tema bastante cedo, deveria pelo menos ter se tornado atento ao conteúdo – para ele – pertinente da narrativa fílmica. Os trabalhos de filmagem de *O estudante de Praga* foram realizados no mês de junho de 1913 sob a presença do autor Ewers no palco original no castelo Belvedere, no Palais Fürstenberg, em frente ao Hradschin, na Alchimistengässchen, sobre o Laurenziberg e no cemitério judaico Žižkov. Assim, seria imaginável que o *flâneur* Kafka, que depois das horas de trabalho costumava empreender longos passeios pela cidade, tenha se tornado uma testemunha das filmagens, ainda mais porque muitos desses locais pertenciam a seus destinos preferidos. A estreia em Praga ocorreu no teatro *Orient* em 25 de agosto de 1913 – três dias depois da exibição na Alemanha – sob forte aglomeração de expectadores (ALT, 2009, p. 126, tradução nossa).

Se Kafka realmente viu o filme anunciado com tão grandes custos em publicidade, nós não podemos saber, já que em parte alguma dos diários ou cartas há uma manifestação explícita. Porém, é bastante improvável que Kafka não tenha tomado conhecimento de *O estudante de Praga*. O filme não só teve altos custos com publicidade como também foi muito elogiado pela crítica da época e bastante popular entre o público, além de permanecer como um clássico do cinema mudo até os dias de hoje. Já o filme *O outro*, que igualmente teve elevados custos com publicidade

não figura entre os filmes que marcaram época e hoje somente com muita dificuldade se obtém acesso a ele.

Outra referência à possibilidade de Kafka ter assistido ao filme oferece W. G. Sebald em seu ensaio-conto *Dr. K.'s Badereise nach Riva* (SEBALD, 1994, p. 166) onde ele supõe que Kafka teria assistido a *O estudante de Praga* em Verona em 20 de setembro de 1913, porém faltam bases, já que o filme não foi mostrado no programa local. Esse ensaio-conto, apesar de ser em parte ficcional, em grande parte baseia-se em diários de Kafka do ano de 1913 e chega até mesmo a apresentar uma imagem de cena de *O estudante de Praga*, quando Balduin (o protagonista) olha-se no espelho no momento em que seu reflexo toma vida própria.

Alt conclui o capítulo dedicado ao tema do *doppelgänger* afirmando “que a memória literária de Kafka se alimentava de imagens cinematográficas [...] é certamente um fato que permanece independente de hipóteses especulativas.” (ALT, 2009, p. 127, tradução nossa). Mesmo depois de 1913, quando as indicações de filmes quase desaparecem dos diários e cartas, o *medium* continuaria repercutindo em seus textos.

4.1.2 *O castelo* de Franz Kafka e *Nosferatu* de Murnau

Um fato biográfico bastante popular a respeito de Kafka é sua frequência em sanatórios pulmonares ao longo dos últimos anos de vida. Em 27 de janeiro de 1922 Kafka empreendeu uma viagem de Praga até Spindelmühle nas Riesengebirge (em português Montanhas dos Gigantes) em função de seus problemas pulmonares. Por três semanas permaneceu no Hotel Krone e durante esse período realizou viagens pelas redondezas. Nos últimos dias de janeiro, através das impressões da paisagem de montanhas brancas, ele começou o esboço de um estudo sobre a cena de um alojamento noturno que inicia com a frase “O estalajadeiro cumprimentou o hóspede” [Der Wirt begrüßte den Gast]. Alt menciona essa situação como desaguando em uma descrição que reflete sua própria chegada em Spindelmühle: *Es war spät abend als ich ankam* (Era tarde da noite quando eu cheguei) [grifo nosso]. Essa é a frase com que começa o romance *O castelo*. Aqui vale lembrar que Kafka escreveu quarenta e seis páginas do romance em primeira pessoa. Somente após essas páginas é que ele fez as correções trocando o pronome *ich* [eu] para K. em terceira pessoa. Essas quase quatro páginas que começam com “o estalajadeiro cumprimentou o hóspede” desembocam no esboço do romance que mais tarde Kafka chamará de *Schlossgeschichte* [História do castelo] (KAFKA, 1966, p. 413, tradução nossa). Quando ele retorna a Praga em 17 de fevereiro já tem dois amplos capítulos concluídos.

Peter-André Alt informa que poucas semanas depois, no dia 4 de março de 1922, acontece em Berlim a *première* de um filme que, conforme ele, provavelmente tem alguma ligação com a tentativa de romance de Kafka: *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* do diretor Friedrich Wilhelm Murnau. Na medida em que os traços dessa obra-prima do terror do cinema inicial que levam ao fragmento de *O castelo* ainda não foram descobertas, se torna primeiramente necessária uma ampla reconstrução genealógica (ALT, 2009, p. 160-161, tradução nossa).

Murnau planejava realizar desde 1920 uma filmagem do material do romance *Drácula* (1897) de Bram Stoker, por cuja adaptação fílmica algumas empresas americanas também se interessavam, no topo das quais a *Universal Studios*. Já que a viúva de Bram Stoker proibiu uma adaptação cinematográfica, Murnau e seu roteirista Henrik Galeen se viram forçados a optar por um desvio. Como se pode perceber no filme, ele possui como texto-base o romance de Stoker, porém com nomes e inúmeras linhas temáticas que formavam as prerrogativas para uma adaptação esteticamente autônoma. Conforme Alt, Gallen ofereceu uma mistura de mitos de caráter próprio, uma produção do material do *Drácula* que foi deslocada com empréstimos de sagas europeias, da literatura e ópera.

Primeiramente foi alterado o próprio nome do filme, a seguir se verifica alteração nos nomes das personagens. Em lugar do tradicional nome Conde *Drácula* foi utilizado Conde Orlok, que ainda remeteria ao inglês “warlock” (bruxo, feitiçeiro). Jonathan Harker é Thomas Hutter e sua mulher Wilhelmina 'Mina' Murray é Ellen Hunter, além dos nomes de outras personagens mais secundárias. O enredo principal do filme foi transferido da Inglaterra vitoriana da década de 1890 para o *Biedermeier* do norte alemão da época em torno de 1838. De Londres para a fictícia Wisborg, que lembra a Wismar no Mar Báltico.

É notável em *Nosferatu* a variedade de vistas da natureza, que o *cameraman* de Murnau, Fritz Arno Wagner, oferece com um realismo até o momento desconhecido. De passagem seria digno de menção que, especialmente por esse motivo, porém existem outros, o filme se exclui do gênero do cinema expressionista como tantos se referem ao chamá-lo de “clássico do cinema expressionista alemão”. Pois tomadas ao ar livre são exatamente contrárias à proposta do Expressionismo.

Dietrich Scheunemann em *Expressionist film: New perspectives* (2003) cita uma entrevista do próprio Murnau publicada em 11 de setembro no *Film Kurrier* no qual ele se declara a favor de dois gêneros do cinema contemporâneo: “the wholly fantastic film and the quiet *Kammerspielfilm*.” (MURNAU²⁹ apud SCHEUNEMANN, 2003, p. 12). Sendo que os respectivos representantes desses gêneros são *Nosferatu* e *Der letzte Mann* (1924) [no Brasil *A última gargalhada*]. Ainda assim a

²⁹ Cf. Lotte Eisner. **Murnau**, p. 232.

maioria da crítica insiste em colocar Murnau como um ícone do movimento expressionista alemão. Além dele, muitos outros cineastas do período da República de Weimar são encaixados dentro desse movimento sem que nunca tenham tido a intenção de fazer cinema expressionista, justamente porque não haveria sentido em realizar unicamente filmes expressionistas.

O crítico Béla Balázs fala o seguinte sobre *Nosferatu* em uma crítica poucos dias após a estreia vienense:

O novo, até aqui não mais superado desse filme, é o fato de que ele se utiliza da latente poesia da natureza. Esse é também o seu maior valor artístico. A típica característica fílmica dessa obra se encontra especificamente no fato de ela agir mais fortemente não através do conteúdo imaginado de sua fábula, mas sim através do conteúdo atmosférico de suas imagens (BALÁZS³⁰ *apud* ALT, 2009, p. 163, tradução nossa).

O que se pode perceber no filme é que exatamente as imagens ao ar livre, na natureza selvagem, produzem um efeito especial; as gargantas rochosas das montanhas, os rios revoltosos dos Cárpatos, o mar em rebentação não assinalam cenários artificiais, mas sim um quadro de formação própria. As tomadas externas foram filmadas com consideráveis custos em julho e agosto de 1921 em Lübeck, Wismar, na praia da ilha Sylt em List e no lado oeste das Montanhas Tatra. As anotações de Murnau no roteiro dão indicações bastante precisas dos locais de filmagem e permitem uma reconstrução exata da rota do grupo. Assim, se as paradas dessa viagem forem seguidas até o seu último ponto, se faz uma surpreendente descoberta que leva a Franz Kafka. Precisamente no local onde Murnau filmou as tomadas do castelo do Conde Orlok, é possível encontrar vestígios que oferecem novas descobertas a respeito de seu último projeto de romance: *O castelo*.

Na primeira metade de agosto de 1921 Murnau seguiu para Praga e de lá partiu para o burgo Oravský hrad (hoje Eslováquia) localizado a dez quilômetros no sentido noroeste, onde as cenas do castelo e todas as outras do segundo ato foram filmadas. Apenas cem quilômetros de distância separavam o Oravský hrad do sanatório pulmonar de Matliary, exatamente onde nesse mesmo período encontrava-se Kafka já há oito meses. No final do inverno de 1922, pouco antes do filme de Murnau surgir nos cinemas, ele começou a escrever uma história que, como em *Nosferatu*, se trata de um misterioso castelo.

Em oito de agosto de 1921, Kafka empreendeu um longo passeio juntamente com outros pacientes com destino às montanhas Tatra. Conforme Alt é extremamente concebível que depois o grupo teria visitado o burgo Oravský hrad, já que este pertence a um dos principais pontos turísticos do lado oeste das montanhas Tatra. Com seu museu fundado em 1868, já naquela

³⁰ Béla Balázs, *Nosferatu*, in: Schriften zum Film, hg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy. Bd. I, S. 176 (zuerst in: Der Tag, 9. 3. 1923). A *première* vienense se realizou um ano após a estreia em Berlim.

época representava um proeminente destino de passeio. Que as condições de trânsito em Tatra podiam ser consideradas aceitáveis, o próprio Kafka menciona em um relato sobre sua chegada em Matliary em 21 de dezembro de 1920: *Die Fahrt war sehr einfach* [a viagem foi bastante simples] (KAFKA, 1974, p. 130, tradução nossa).

Para Alt, no que concerne à excursão de oito de agosto, mesmo quando faltam indicações mais precisas, não se pode afirmar que Kafka realmente não tenha se dirigido a Oravský Podzámok e visitado o burgo de lá. Somente duas semanas mais tarde, exatamente nesse mesmo local, Murnau começou os trabalhos de filmagem de *Nosferatu*.

É possível afirmar que tal especulação seja plausível, ainda que Kafka não tenha deixado nenhuma menção explícita. Que ele se interessasse por cinema e não tenha visto nenhuma das grandes obras do cinema mudo é fato que exigiria maiores esclarecimentos. A suposição de Peter-André Alt é de que ele não faz referências exatamente com a intenção de omitir fontes de material para suas obras literárias. É pouco provável que Kafka não tenha assistido a filmes como *O estudante de Praga* (1913), *O Golem: como ele veio ao mundo* (1920), *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), *Nosferatu* (1922) ou ainda *Dr. Mabuse: o jogador* (1922) de Fritz Lang, isso para citar alguns dos principais. Pois esses filmes além de serem até hoje referências do cinema mudo, tiveram grande repercussão já na época de seus respectivos surgimentos. Filmes como *O outro* e *A escrava branca* foram mais recentemente escavados por Hanns Zischler, mas sua importância dentro da história do cinema é bastante diminuta em comparação aos anteriormente mencionados.

Antes de Peter-André Alt, também W. G. Sebald menciona esse fato curioso. Em seu artigo intitulado *Das unentdeckte Land: Zur Motivstruktur in Kafkas Schloß* [A Terra não descoberta: para a estrutura temática em *O castelo* de Kafka] publicado na obra *Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke* (1985) [A descrição da infelicidade: para a literatura austríaca de Stifter até Handke] no qual ele trabalha a temática da morte no romance *O castelo*, é mencionado essa possível relação entre Kafka e o filme de Murnau, porém o extrato utilizado como exemplo não foi retirado de *O castelo*, mas sim do oitavo e último *Oktavheft*. Estranhamente Sebald atribui o trecho a *Preparativos para um casamento no campo*, porém, a busca pelo trecho leva indiscutivelmente aos *Oktavhefte*. O fragmentário esboço de cena mostra um andarilho anônimo que chega a um castelo

Já era tarde da noite quando eu toquei a campainha do portão. Demorou bastante até que o castelão saísse – indubitavelmente das profundezas do átrio – e o abrisse. “O senhor manda entrar”, disse o criado fazendo uma reverência e abriu a alta porta de vidro com um solavanco sem ruídos. Da escrivaniinha em que se encontrava ao lado da janela aberta e com um passo meio esvoaçante, o conde se apressou ao meu encontro. Observamos um ao outro nos olhos, o olhar fixo do conde me causou estranheza. (KAFKA, 2006, p. 608, tradução nossa).

Aqui Sebald diz que essa estranha, para não dizer sinistra atmosfera que é evocada nessas poucas linhas e que tem como foco o olhar fixo do conde que causa estranheza, remete à chegada do jovem viajante Thomas Hutter ao castelo do Conde Orlok no filme de Murnau. Mas ele diz que se pode supor que, seja em Praga ou em Berlim, é provável que Kafka tenha visto o filme (SEBALD, 2006, p. 83, tradução nossa).

Alt aponta que a suposição de que Kafka e Murnau tenham utilizado o mesmo castelo como modelo para suas obras é apoiada pelo fato de que a descrição do castelo no romance indica que ele fica sobre uma montanha e que se constitui de mais do que uma única construção, em cujo meio as ameias de uma torre destacam-se no céu. Abaixo a descrição retirada do próprio romance *O castelo*:

Não era nem um burgo feudal, nem uma residência nova e suntuosa, mas uma extensa construção que consistia de poucos edifícios de dois andares e de muitos outros mais baixos estreitamente unidos entre si; se não se soubesse que era um castelo seria possível considerá-lo uma cidadezinha. [...] A torre aqui em cima [...] era uma construção redonda e uniforme, em parte piedosamente coberta de hera, com janelas pequenas que agora cintilavam ao sol [...] e terminando numa espécie de terraço, cujas ameias denteavam o céu azul, inseguras, irregulares, quebradiças como se desenhadas pela mão medrosa e negligente de uma criança (KAFKA, 2000, p. 18-19).

Se essa descrição for comparada com a topografia do burgo Oravský hrad é possível perceber certa semelhança. Correspondendo à descrição do romance, o burgo possui na Orava uma extensa construção, um pequeno conjunto de casas de dois andares amontoadas e contornos dentados de um rochedo no horizonte.

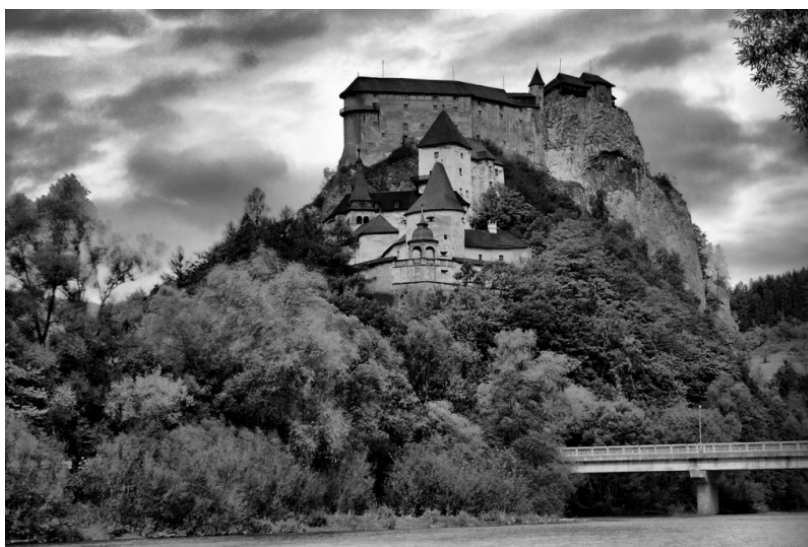


Figura 10 - Oravský hrad, atual Eslováquia (originalmente colorido, editado em preto e branco pelo autor)

Fonte: <http://hvorecky.wordpress.com/2009/08/16/kafkas-schloss-in-der-hohen-tatra/>

Um elemento essencial da disposição do castelo que foi ignorada nas tentativas anteriores de reconstrução de seu modelo é o fato de que ele se encontra assentado em uma considerável altura. Uma característica recorrente em toda a obra é que ele está sempre acima da aldeia. No início do capítulo oito Kafka cria uma metáfora que chama bastante a atenção a esse respeito: “Quando K. fitava o castelo, às vezes era como se observasse alguém que estivesse calmamente sentado ali e dirigisse o olhar para a frente, não porventura perdido nos próprios pensamentos e com isso fechado a tudo, mas sim livre e despreocupado: como se estivesse sozinho e ninguém o observasse.” (KAFKA, 2000, p. 150). Esse detalhe poderia até mesmo ser identificado no lado rochoso que parece tomar a forma de uma pessoa que olha despreocupadamente o horizonte distante.

Além do interessante apontamento de que não somente a vista externa do burgo apresenta notáveis paralelismos, a isso se acrescenta outro indício que aponta para a construção do romance. O nome da aldeia que se encontra localizada abaixo do castelo (Podzámok) quer dizer em alemão *unterschloss*, que em uma tradução bastante literal para o português significaria algo como “subcastelo”. O conceito lembra que também a aldeia de Kafka em essência não é outra coisa senão o lado “inferior” do castelo. Na segunda página do romance é possível ler a afirmação do subcastelão que aborda K. na hospedaria: “Esta aldeia é propriedade do castelo, quem fica ou pernoita aqui de certa forma fica ou pernoita no castelo [...]” (KAFKA, 2000, p. 10). Também o professor da aldeia informa K.: “Não há diferença entre os camponeses e o castelo” (p. 21). A diferença de ambas as esferas é negligenciada, pois de certa forma a aldeia representa no romance somente o “subcastelo”. Uma constelação topográfica lembrada em Ovravský Podzámok que K. desconhece como uma forma causal no romance, na medida em que ele sempre define o castelo como um objetivo distante que precisa ser atingido, apesar de já se encontrar nele.

Klaus Wagenbach no ensaio *Kafkas Fabriken* (2002, p. 30) sugere que a estadia de Kafka em Friedland lhe proporcionou o castelo utilizado como modelo no romance. E ele informa que algo deve ser verdade, pois na época de Kafka o proprietário não se chamava Conde Westwest como surge no romance, mas sim Conde Clam, que apesar de diferir na ortografia, remete diretamente ao funcionário superior do castelo no romance: Klamm; cujo encontro é colocado como meta a ser atingida na procura de K.

A busca por vestígios que se baseiam nos trabalhos de filmagem de Murnau no lado oeste da Tatra levou, por enquanto, à função simbólica de um lugar que poderia ter estimulado

igualmente cinema e literatura – o filme de Murnau e o romance de Kafka. *O castelo* inicia com uma das mais famosas exposições da literatura moderna:

Era tarde da noite quando K. chegou. A aldeia jazia na neve profunda. Da encosta não se via nada, névoa e escuridão a cercavam, nem mesmo o clarão mais fraco indicava o grande castelo. K. permaneceu longo tempo sobre a ponte de madeira que levava da estrada à aldeia e ergueu o olhar para o aparente vazio (KAFKA, 2000, p. 9).

Alt afirma que essa abertura remete às tradições da *gothic novel* como *The castle of Otranto* (1765) de Walpole, *The mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe passando por *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis até *Os elixires do diabo* (1815/16) de E.T.A. Hoffmann, além de obviamente *Dracula* (1897) de Bram Stoker. Nesse ponto o trecho remete ao segundo ato do filme de Murnau quando este mostra a chegada de Hutter no castelo do conde Orlok. Hutter espera, semelhante a K., primeiro sobre uma ponte de madeira e então olha para o alto antes que o portão lhe seja aberto. Após esse ponto terminam as paralelas, tanto o livro como o filme tomam rumos diferentes. Hutter toma caminhos sobrenaturais enquanto K. encontra a resistência da burocracia. Para Alt, no momento da escritura do romance, não foi o filme, mas sim a experiência real que marcou Kafka. Ele não precisava conhecer o filme de Murnau para começar a sua obra, pois ele provavelmente conhecia o elevado castelo e sua paisagem rochosa, onde Hutter chegou. A força criadora que se oferece à literatura e ao cinema parece ser aqui a mesma.

A estreia de *Nosferatu* ocorreu em quatro de março de 1922 no Primus-Palast em Berlim e quase duas semanas depois se iniciaram as exibições na Alemanha. Porém, em Praga o filme foi apresentado quase um ano depois da *première* em Berlim. Como documenta uma resenha do jornal *Bohemia* ele foi apresentado a partir do dia 27 de janeiro na sala de cinema do Café Louvre na Ferdinandstrasse.

Alt levanta a questão se Kafka teria visto o filme de Murnau no cinema durante o inverno de 1923. Nem nos diários nem em sua correspondência surgem indicações que documentem uma visita ao cinema nesse período. Depois de 1913 seus apontamentos a esse respeito se tornaram bastante esporádicos. Em todo caso existem indícios literários que poderiam comprovar uma maior intimidade com *Nosferatu*. No inverno de 1923/24, depois da mudança de Praga para o sul de Berlim, em uma série de esboços narrativos intitulada *Fragmente aus Heften und losen Blättern* [Fragmentos de cadernos e folhas soltas] Kafka se mostra bastante estimulado por imagens que de forma impressionante remetem ao filme de Murnau. Um breve apontamento elucidada a atmosfera de ameaça que surge em *Nosferatu* quando o vampiro pela primeira vez se aproxima de Hutter sobre uma cadeira:

Senhor dos sonhos, o grande Isachar, estava sentado em frente ao espelho, as costas apertadas contra sua superfície, a cabeça bastante inclinada para trás e profundamente submersa nele [no espelho]. Então veio Hermana, o senhor do crepúsculo e mergulhou no peito de Isachar até desaparecer completamente (KAFKA, 2006, p. 641, tradução nossa).

Nesse contexto a analogia entre a cena literária e o filme é gerada através do jogo dos corpos: inclinar para trás e afundar remetem ao ataque do vampiro que realmente penetra no corpo de suas vítimas. A curta cena de Kafka produz o efeito de uma ameaça. Para Alt a analogia parece aqui evidente, pois também no filme de Murnau surge a impressão de que o vampiro afunda no corpo da vítima. Também a imagem subsequente de um corte apresenta um claro paralelismo ao fragmento narrativo de Kafka conforme consta no roteiro de Galeen: “Nosferatu ergue a cabeça. Ele está quase embriagado de prazer – os olhos de Ellen no mais pavoroso medo. Assim ele não pode seguir, o Nosferatu. Ela enlaça os braços em torno dele. E ele não pode resistir. Sua cabeça mergulha novamente sobre ela.” (EISNER³¹ *apud* ALT, 2009, p. 178, tradução nossa). Conforme Alt, Kafka repete tais momentos em seu curto apontamento. A linguagem de seu fragmento e as imagens do filme mostram a mesma violência sexual da “invasão”, que se manifestam através de metáforas.

Há ainda outro fragmento de Kafka que remeteria ao filme de Murnau. Trata-se de um marceneiro que construiu um caixão e o transporta com seus funcionários através da cidade até o cliente. Depois que se ouve uma batida de dentro eles largam a misteriosa carga: “em uma decisão súbita, o ajudante pulou para cima do caixão e ficou sentado sobre ele, esse assento lhe pareceu menos assustador do que a possibilidade de que o caixão se abrisse e o ser que bateu pulasse para fora.” (KAFKA, 2006, p. 647, tradução nossa). No final o leitor espera um desenvolvimento: “então a tampa do caixão foi empurrada com tal força que o ajudante escorregou para o lado [...]” (p. 647). Dessa forma, com uma insinuação de solução o texto é interrompido.

Alt insinua que possivelmente Kafka tenha deixado o texto sem conclusão pelo fato de ser muito próxima a relação com o filme de Murnau:

Quando um esboço literário permanece na sombra do autobiográfico ou de seu modelo, ele é interrompido. Tais consequências pertencem à lógica de produção do trabalho de Kafka, como se manifestam nos diários e nos *Oktavhefte*, mas igualmente no manuscrito de *O processo* (ALT, 2009, p. 180, tradução nossa).

³¹ Nach Lotte Eisner, **Murnau**, S. 603.

Mesmo que Kafka não tenha deixado em lugar algum qualquer menção a Murnau, seus *Oktavhefte* do ano de 1923 fornecem uma linguagem que, com suas cenas de horror, medo e fantástico apresentam uma forte indicação de que o cinema não teria perdido uma influência inspiradora da força criativa de Kafka, especialmente no período de Berlim.

Alt informa que nos primeiros dois capítulos se pode reconhecer nitidamente uma técnica sequencial que parece ser determinada pelo estilo do cinema. Semelhante a *O desaparecido* e *O processo*, *O castelo* também possui capítulos que formam unidades fechadas, que, contudo, se desagregam em cenas relativamente independentes.

Bastante representativo da linguagem cinematográfica é o processo em que a câmera segue a personagem. Nos romances de Kafka se pode perceber claramente que a ação sempre se desloca junto ao protagonista. K. em *O castelo* representa o centro dos acontecimentos capturado da posição de uma câmera que o acompanha através da história. A esse processo pertence também a técnica de “cortes rápidos” que permite que Kafka execute mudanças de lugares no início de cada cena isolada ou parágrafo sem maiores comentários. Assim, em um dado momento, se vê K. no início do primeiro capítulo na mesa da estalagem, no balcão, na frente da estalagem ou de novo no andar superior da escola sem transição ou sem que se venha a saber como ele se dirigiu até lá.

Wolfgang Jahn também já indica que essa é uma característica que Kafka utiliza em seus romances, porém ele não realiza essa análise em outras obras que não o romance *O desaparecido*.

Ela [a visualidade] toca em primeiro lugar no apego de Kafka à perspectiva empírica subjetiva, isto é, no princípio de que tudo é narrado completamente do – sempre limitado - ponto de vista de um único herói. Se isso acontece logicamente, então a personalidade subjetiva do herói deve obter sua marca na forma particular – no estilo – de narrar (JAHN, 1965, p. 32, tradução nossa).

Os trechos de ação fechados em si trazem o caráter de imagens isoladas que só são unidas através do protagonista. Como instantâneos elas são divididas umas das outras através de cortes estritos; ao invés de uma mudança fluída, as respectivas situações subitamente se iniciam diretamente em uma nova circunstância. Assim o último romance de Kafka não seria determinado pela estética cinematográfica somente em função do sujeito ou perspectivas, mas também estruturalmente – especialmente em sua primeira metade. A organização narrativa de seus capítulos de abertura segue o esquema de uma ordenação cênica, semelhante à forma como normalmente é desenvolvida em um roteiro fílmico. Porém, quanto mais o texto progride, mais ele perde sua estrutura de episódios cinematográficos; transforma-se em um romance de conversação e no seu último terço desenvolve fortemente uma tendência monóloga.

Depois de 1913 as indicações de Kafka ao cinema nos diários e correspondência surgem somente em três locais através de menção direta: em 23 de outubro de 1921 ele anota laconicamente em seus diários uma visita à exibição de um filme documentário sobre a Palestina: *Retorno a Sião* (1921), sobre o qual Hanns Zischler se debruça mais detalhadamente. Dois anos mais tarde em 19 de novembro de 1923, já em Berlim, ele diz em sua correspondência à família: “(...) sinceramente estou considerando se eu talvez não devesse ir ao cinema.” (KAFKA, 1974, p. 33, tradução nossa). E em janeiro de 1924 ele anota no verso de uma carta a sua irmã Elli algumas linhas em tcheco para Marie Werner, antiga governanta dos Kafkas: “Não sei nada, nem mesmo do cinema, aqui se aprende muito pouca coisa. Berlim foi pobre durante tanto tempo que só agora pôde comprar *O garoto*. Há meses o filme está passando aqui.” (KAFKA³² *apud* ZISCHLER, 2005, p. 141).

Para Alt, o interesse de Kafka se concentrou primeiramente nas possibilidades técnicas do *medium*, cuja encenação desempenhou um papel central especialmente nos primeiros anos do cinema; estímulos temáticos – em um sentido mais amplo narrativos – *topoi* e motivos o ocuparam por outro lado somente de passagem. Menos as histórias que o cinema oferece, do que as formas e narrativas e composicionais que o produziram, encantaram o escritor.

Sua conclusão é a de que os raros comentários denunciam que Kafka, com suas visitas ao cinema, contava com “novas invenções”, com novas perspectivas e inovações técnicas originais, e que desse diagnóstico não se pode dizer que o trabalho de Kafka não foi mais influenciado pelo cinema em sua última década de vida. Como um *medium* que controla sua percepção sensorial através de cidades e paisagens, trânsito e velocidade, gestos e fisionomias, ele repercute até o fim em sua imaginação literária e deixa vestígios em seus textos. Essa afirmação contradiz com a proposta de Wolfgang Jahn que sugere que os elementos cinematográficos na obra de Franz Kafka se apresentam especialmente nos anos iniciais, que são especialmente visíveis no romance *O desaparecido*, porém não em *O processo* ou *O castelo*, onde ele vê os heróis K. já mais maduros do que Karl Rossmann. “O domínio do visual é rompido pelas análises de situação dos heróis K. adultos que demandam cada vez mais espaço” (JAHN, 1965, p. 66, tradução nossa). Com isso persiste a ideia de que essa distinção do estilo encontrou seu análogo poético na diferença de idade de Karl Rossmann e dos Ks.

Com esse panorama se apresentou os pontos de vista pretendidos pelo trabalho em relação à proximidade que os textos de Kafka oferecem em relação ao cinematógrafo. Primeiramente pela estrutura fugidia apresentada pelo romance *O desaparecido*, além da utilização de técnicas reconhecidas como cinematográficas (continuidade visual e montagem paralela) que podem ser

³² Inédito. Do Centro de Pesquisas de Literatura Alemã em Praga, Bergische University Wuppertal. Traduzido do tcheco por Marek Nekula.

identificadas nessa mesma obra. Por fim, se apresentou elementos que teriam relação temática com o cinema do início do século XX. Estas últimas semelhanças se encontram mais em um nível especulativo do que oferecem comprovação, ainda que plausíveis.

Em oposição aos elementos dinâmicos da cinematografia, ainda são verificáveis nos textos de Kafka elementos estáticos que poderiam ter provindo da fotografia estereoscópica como apresentada no *Kaiserpanorama* que será discutido a seguir.

4.3 O *Kaiserpanorama*

Em termos de visualidade surge ainda o *Kaiserpanorama*. Kafka menciona esse dispositivo em seus diários de viagem com entusiasmo maior do que em relação ao cinema. Entre janeiro e fevereiro de 1911 ele realizou viagens profissionais a Friedland e Reichenberg e procurando diversão no tempo vago a encontrou nesse aparelho, familiar desde a juventude em Praga.

O *Kaiserpanorama* constitui-se de um binóculo por onde se assiste a uma sequência de fotografias estereoscópicas, que, através de um dispositivo binocular, mostram imagens com efeito tridimensional, oferecendo um plano em profundidade. Há uma sucessão de fotos que passam perante os olhos aproximadamente a cada dez segundos. O primeiro aparelho desse tipo foi desenvolvido por Daguerre em 1822 em Paris, em 1838 foi aberto ao público em seu salão e desde então quase não foi alterado (OETTERMANN, 1980, p. 9, tradução nossa). Entre os temas principais do *Kaiserpanorama* encontram-se paisagens exóticas, países distantes, cidades turísticas. Logo após o desenvolvimento da fotografia o *Kaiserpanorama* funcionou como forma de divulgação de lugares que, de outra forma, seriam inacessíveis a uma grande maioria da população. Abaixo uma ilustração do dispositivo:



Figura 11 – Kaiserpanorama

Fonte: <http://www.kaiser-panorama.de/frame.htm>

Cada posição equipada com um binóculo oferece a vista de um lugar diferente aos espectadores sentados em torno da rotunda, normalmente imagens de viagens e lugares exóticos. A percepção que o *Kaiserpanorama* evoca diferencia-se fundamentalmente das formas de percepção provocadas pelo cinema, especialmente porque se assiste a uma sequência de fotografias estáticas tridimensionais que permanecem à vista por aproximadamente dez segundos cada, o que permite uma observação mais calma das cenas. Conforme as anotações de Kafka, ele se sentia manifestamente mais atraído por esse dispositivo do que pelo cinema por apresentar uma imagem estática em profundidade transmitindo assim uma “calma do olhar”, a plasticidade da imagem contrapondo-se ao cinema que com sua “agitação do movimento” não permite a concentração em um determinado ponto. Conforme o próprio Kafka a respeito desse dispositivo em seus diários de Viagem [Reisetagebücher]:

Kaiserpanorama. Única diversão em Friedland. Não me senti propriamente à vontade, pois não esperava uma instalação tão bonita quanto a que lá encontrei; entrei com as botas sujas de neve e, assim, sentado diante do visor, mal tocava o carpete com as pontas dos pés. Havia esquecido a disposição dos panoramas e, por um momento, temi ter que ficar passando de uma cadeira para outra. Um velho junto a uma mesa iluminada, lendo um exemplar de *O mundo ilustrado*, dirigia tudo. Passado algum tempo, tocou um Ariston para mim. Mais tarde entraram também duas senhoras, sentaram-se à minha direita, e depois outra, à esquerda. Brescia, Cremona, Verona. Lá dentro pessoas parecidas com bonecos de cera, com as solas dos pés fincadas no chão da calçada. Monumentos fúnebres: uma mulher, com uma cauda que se arrastava por uma escadinha, entreabria uma porta e, ao fazê-lo, olhava para trás. Uma família, tendo um jovem lendo em primeiro plano, com uma das mãos na frente, e um menino à direita, esticando um arco sem corda. Monumento do herói Tito Speri: desleixado e exuberante, com a roupa tremulando sobre o corpo. Camisa de camponês, chapéu de aba larga. Imagens mais vivas que no cinematógrafo, por darem ao rosto a calma da realidade. O cinematógrafo dá ao observado a agitação de seu movimento; a calma do olhar parece mais importante. Piso polido de catedrais diante de nossa língua. Por que não há combinação alguma de cinema e estereoscópio dessa modalidade? Cartazes da Pilsen Wihrer, conhecida de Bréscia. A distância entre a mera escuta de uma narrativa e a visão de um panorama é maior que a distância entre este último e a visão da realidade. Mercado de sucata em Cremona. No fim, tive vontade de dizer ao senhor idoso o quanto aquilo me fizera bem, mas não me atrevi. Deram-me o próximo programa. Aberto das 10 às 10 horas (KAFKA, 1994a, p. 15-16, tradução nossa).

Esse foi o trecho mais extenso que Kafka legou sobre seu contato com o *Kaiserpanorama* e nele se pode perceber o efeito exercido sobre o autor. Estimulado pelo movimento tranquilo do aparelho, Kafka percebeu o quão agradáveis eram essas fotografias estereoscópicas e como eram inquietantes as imagens móveis do cinema para os sentidos. Conforme Zischler, as imagens nítidas e claras, com sua estranha tridimensionalidade, permaneciam diante do olho do espectador por um período suficientemente longo para lhe dar tempo de explorar por completo o espaço imaginário. Como Kafka menciona, elas se distanciam fundamentalmente do “cinema”, a ele se opõem em tudo. Zischler aponta que essas cenas eram teatralmente simuladas, imagens que iam de fora para dentro, da figura “fixa” para o cenário de fundo, ao passo que a imagem

cinematográfica, segundo André Bazin, move-se na direção inversa, centrífuga (BAZIN³³ *apud* ZISCHLER, 2005, p. 41).

A suspensão tridimensional da fotografia estereoscópica tornava a imagem *mais viva*, em nítido contraste com a agitação automática da imagem do cinema, guiada pelo movimento [...]. Mas a suposta vivacidade da fotografia tridimensional sempre foi uma característica determinante da escultura, das artes plásticas, que suplantam todas as demais nesse aspecto. E conforme Zischler foram, sobretudo, as esculturas e os espaços esculturalmente observados que Kafka transmitiu de sua visita ao *Kaiserpanorama* (ZISCHLER, 2005, p. 42).

Pelo contrário, o cinema contrastava com a calma do olhar e produzia menos uma realidade viva que uma realidade mecânica, um desassossego automatizado. Zischler diz que “se havia um ponto arquimediano de rejeição da cinematografia, ele estava ali, em Friedland, no *Kaiserpanorama*.” (p. 42). Para ele

Kafka construiu o que à primeira vista parecia ser uma estranha relação triádica de forças que envolvia ouvir uma história sobre algo, ver um panorama e ver a realidade. O cinema não desapareceu dessa relação, mas, como um nível inferior do real, foi considerado comparável a ouvir uma história. Por outro lado, o campo de visão do panorama, que se aproximava mais da escultura viva, tinha um teor mais alto de realidade e, nessa medida, relacionava-se mais de perto com o ato de ver a realidade (p. 42,45).

Zischler apresenta as menções de Kafka fazendo interpretações de seus sentimentos em relação ao *medium*, porém sem aplicar a experiência sofrida nos textos ficcionais. Já Peter-André Alt tenta identificar mais nitidamente como a linguagem das imagens desse dispositivo foram percebidas dentro de sua obra ficcional. Para ele, o *Kaiserpanorama* produz imagens “mais vivas”, pois excita a visão; supera a estática de seus instantâneos através da ativação do sujeito que percebe. A calma da realidade seria assim apenas ilusória. Em oposição a isso, o cinema oferece imagens dinâmicas, porém estimula a visão do observador à calma. As encenações de dominação do filme fixam a ação do olho que vê, enquanto de certa forma o paralisam. Alt vê uma estética imagética como a que reproduz o processo do *Kaiserpanorama* na exposição do fragmento que inicia o conto *O caçador Graco*, surgido entre o final de 1916 e abril de 1917:

Dois meninos estavam sentados na amurada do cais jogando dados. Um homem lia um jornal na escadaria de um monumento, à sombra do herói que brandia o sabre. Uma jovem enchia o balde de água da fonte. Um vendedor de frutas estava estendido ao lado de sua mercadoria e olhava para o mar. No fundo de uma taverna viam-se dois homens tomando vinho, através dos buracos da porta e da janela. O taverneiro estava sentado a uma mesa adiante e cochilava. Uma barca balançava suavemente, como se fosse levada sobre as águas ao pequeno porto. Um homem de blusão azul saltou para a terra e puxou o cabo pelas argolas. Outros dois homens de casacos escuros com botões de

³³ *Was ist das Kino?*, tradução de *Qu'est-ce que Le cinéma? Le cinéma et les autres arts*, Paris, 1959, p. 101.

prata transportavam atrás do barqueiro um esquife sobre o qual era evidente que jazia um ser humano, debaixo de um grande tecido de seda estampado de flores e provido de franjas (KAFKA, 2002, p. 66).

O trecho ilustra o porto de Riva. As nove frases dessa abertura parecem fixar um claro instantâneo. Todas as imagens de cada frase representam imagens estáticas fechadas que se submetem a uma série sem uma clara estruturação narrativa. A técnica serial resulta que nenhuma das frases se encontra junto à seguinte, mas sim que cada uma se encontra ali por si própria. A conexão panorâmica das imagens desenvolve-se somente na cabeça do leitor que deve unir as partes isoladas ao todo. Conforme Alt, isso corresponde ao procedimento do estereoscópio, como Kafka o descreveu ao perceber que ele objetiva a “calma da realidade” (ALT, 2009, p. 148, tradução nossa).

Kafka escreveu duas versões da abertura desse conto, a primeira em 21 de outubro de 1913 em seu diário, a segunda entre final de 1916 e abril de 1917. Porém, só nessa segunda versão do texto ele teria conseguido atingir completamente o procedimento estereoscópico. A primeira versão até mesmo utiliza um procedimento sequencial, porém une as imagens mais fortemente, oferecendo assim uma sequência, uma coerência entre as cenas. É significativo que exatamente as duas frases que organizam as imagens de forma narrativa consecutiva foram riscadas na segunda versão.

Somente a exposição da segunda versão repetiria o procedimento do *Kaiserpanorama* na medida em que dispõe as imagens estaticamente uma ao lado da outra, sem as organizar em um fluxo narrativo contínuo. Assim se torna mais nítida a menção de Kafka em relação ao *Kaiserpanorama* quando afirma: “A distância entre a mera escuta de uma narrativa e a visão de um panorama é maior que a distância entre este último e a visão da realidade” (KAFKA, 1994a, p. 16, tradução nossa). A diferença entre a narrativa e o estereoscópio, assim se poderia concluir, corresponde à diferença entre a ligação e o isolamento das imagens. Ao se comparar as duas versões da exposição de Graco, se reconhece que a segunda delimita suas imagens e renuncia a uni-las como estrutura narrativa ordenada.

Conforme Peter-André Alt, de certa forma a limitação das imagens da segunda versão causa uma focalização dos motivos singulares. Porém, a nebulosidade surge em outro nível exatamente através desse isolamento que lhes dedica um caráter irreal-onírico. Em função de o processo narrativo não expor nenhuma linha que una as imagens, surge a impressão de uma atmosfera fragmentada em instantâneos que por sua vez remeteria ao modelo do *Kaiserpanorama*.

Além de *O caçador Graco*, outros textos de Kafka elucidam a questão da representação difusa através da imitação de técnicas estereoscópicas. De uma forma semelhante o conto *Na Galeria*

(1919) que, em suas duas longas e esticadas frases, divididas por vírgulas e ponto-e-vírgula, exibem imagens isoladas fechadas em si.

Günther Anders em *Kafka: Pró & Contra* (2007) afirma que são as peças menores, às vezes de apenas uma página, que dão a impressão de uma “paralisação do tempo”, fazendo assim contraponto com o cinema e apresentando elementos mais relacionados à fotografia. De acordo com Anders:

Embora soe paradoxal, esse estilo, que remete às peças mais curtas, o força, ao mesmo tempo, à formação da frase extraordinariamente longa – da frase que resume a sucessão num único gesto congelado.

Enquanto a arte literária moderna – pelo menos a que foi mais ou menos definida pelo romantismo – mantinha afinidade com a música, a prosa de Kafka está muito mais próxima da “arte plástica”, porque, para ele e para as pessoas do seu mundo, a vida é tão enroscada que não anda; e também porque essa imobilidade só pode se estabelecer como imagem (ANDERS, 2007, p. 73-74).

A observação panorâmica de Friedland une à descrição estereoscópica o resultado de uma realidade difusa e desfocada em si que somente através do olho do observador se poria em movimento. Exatamente essa capacidade de ativação também exige o parágrafo final de *Na galeria* (1919), que oferece imagens isoladas que se unem na imaginação e dessa forma devem ser focadas racionalmente através da ligação interior.

Alt trabalha o último parágrafo de *Na galeria* mencionando que “ele [o parágrafo] retém a imagem de um observador que perante a felicidade da amazona de circo atingiria uma situação de autoesquecimento.” (ALT, 2009, p. 157, tradução nossa). Como se pode ver no final do conto quando uma personagem assiste à amazona: “(...) uma vez que é assim o espectador da galeria apoia o rosto sobre o parapeito e, afundando na marcha final como num sonho pesado, chora sem o saber.” (KAFKA, 1999b, p. 23). O observador se encontra nessa cena final fora de si próprio, de modo que ele também não percebe o próprio choro. Para Alt, isso representa um aparelho que vê e sente sem refletir. Nele não existe nem uma consciência nem uma capacidade de julgamento, de modo que as imagens até o atingem, mas não podem ser trabalhadas. O observador se encontra abandonado às imagens e se entrega a elas até o autoesquecimento, incapaz de saber o que significam.

É notável que Alt tenha trabalhado esse conto e não tenha analisado mais detalhadamente o primeiro parágrafo, na medida em que ele se constitui por uma longa frase que exige uma leitura de um só fôlego e assim parece condizer com Anders, segundo o qual as frases longas resumem a sucessão em um único gesto. A seguir o primeiro parágrafo do conto:

Se alguma amazona frágil e tísica fosse impelida meses sem interrupção em círculos ao redor do picadeiro sobre o cavalo oscilante diante de um público infatigável pelo

diretor do circo impiedoso de chicote na mão, sibilando em cima do cavalo, atirando beijos, equilibrando-se na cintura, e se esse espetáculo prosseguisse pelo futuro que se vai abrindo à frente sempre cinzento sob o bramido incessante da orquestra e dos ventiladores, acompanhado pelo aplauso que se esvai e outra vez se avoluma das mãos que na verdade são martelos a vapor – talvez então um jovem espectador da galeria descesse às pressas a longa escada através de todas as filas, se arrojasse no picadeiro e bradasse o basta! em meio às fanfarras da orquestra sempre pronta a se ajustar às situações (KAFKA, 1999b, p. 22).

Nesse fragmento inicial é possível identificar uma enumeração de elementos que na sequência da leitura vão formando diante de nossos olhos um quadro vivo e quase escultural da experiência do *Kaiserpanorama*. Uma olhada em seu conjunto parece sugerir uma imagem única e estática, sem que haja qualquer tipo de andamento sequencial. Na medida em que as descrições vão surgindo perante os olhos do leitor, a imagem se estende em uma perspectiva de profundidade. Mesmo a referência ao futuro (temporal) adquire uma função plástica que não deixa de ser estática. A sensação é de um quadro apresentado em todas as suas particularidades que somente uma visão calma permitiria observar.

Um caso que passou despercebido pelos autores mencionados, mas que parece permitir uma aproximação do *Kaiserpanorama* com trechos literários de Kafka é o conto *Uma mensagem imperial* [Eine kaiserliche Botschaft] publicado em *Um médico rural* (1919). Em um primeiro nível, o nome do conto já parece sugerir uma aproximação ao dispositivo, na medida em que o adjetivo *kaiserlich* do título significa imperial e provém de Kaiser [imperador] que forma o nome do dispositivo.

A aproximação aqui se dá em uma esfera um pouco distinta da realizada por Alt em *O caçador Graco*, pois em sua análise a relação se dá através da sequência serial de fotografias, já em *Uma mensagem imperial* parece haver uma aproximação quanto ao efeito de profundidade oferecido pela imagem tridimensional. Abaixo o conto apresentado em sua íntegra:

O imperador – assim consta – enviou a você, o só, o súdito lastimável, a minúscula sombra refugiada na mais remota distância diante do sol imperial, exatamente a você o imperador enviou do leito de morte uma mensagem. Fez o mensageiro se ajoelhar ao pé da cama e segredou-lhe a mensagem no ouvido; estava tão empenhado nela que o mandou ainda repeti-la no seu próprio ouvido. Com um aceno de cabeça confirmou a exatidão do que tinha sido dito. E perante todos os que assistem à sua morte – todas as paredes que impedem a vista foram derrubadas e nas amplas escadarias que se lançam ao alto aos grandes do reino formam um círculo –, perante todos eles o imperador despachou o mensageiro. Este se pôs imediatamente em marcha; é um homem robusto, infatigável; estendendo ora um, ora o outro braço, ele abre caminho na multidão; quando encontra resistência aponta para o peito onde está o símbolo do sol; avança fácil como nenhum outro. Mas a multidão é tão grande, suas moradas não têm fim. Fosse um campo livre que se abrisse, como ele voaria! – e certamente você logo ouviria a esplêndida batida dos seus punhos na porta. Ao invés disso, porém – como são vão os seus esforços; continua sempre forçando a passagem pelos aposentos do palácio mais interno; nunca irá ultrapassá-los; e se o conseguisse nada estaria ganho: teria de percorrer os pátios de ponta a ponta e depois dos pátios o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e novamente um palácio; e assim por diante,

durante milênios; e se afinal ele se precipitasse do mais externo dos portões – mas isso não pode acontecer jamais, jamais – só então ele teria diante de si a cidade-sede, o centro do mundo, repleto da própria borra amontoada. Aqui ninguém penetra; muito menos a mensagem de um morto. – Você no entanto está sentado junto à janela e sonha com ela quando a noite chega (KAFKA, 1999b, p. 41-42).

Nessa narrativa o protagonista recebe a tarefa de mandar uma mensagem e durante o seu esforço para sair do palácio o texto transmite a sensação de que o espaço começa a se expandir ao infinito. Porém, em função dos obstáculos, não importa o quanto o protagonista se esforce, parece nunca conseguir ir adiante. Condizente com a experiência do *Kaiserpanorama*, nesse conto a sensação de profundidade é bastante nítida, uma profundidade claramente espacial na qual o andamento sequencial parece nulo. A enumeração dos obstáculos parece sugerir uma impressão de andamento, mas que ao mesmo tempo não se realiza na medida em que o protagonista permanece estático em sua tentativa de avançar. Mesmo com o espaço que se expande ao infinito, ele agoniza no esforço para atingir seu objetivo que cada vez parece se afastar mais, oferecendo assim um caráter quase escultural ao texto.

A impressão de profundidade oferecida por esse conto parece se aproximar mais em essência da experiência da fotografia estereoscópica do que em função de uma sequência serial de imagens supostamente sem conexão entre si, que mais se aproximam do mecanismo do dispositivo em si ao relacionar essa falta de vínculo das frases com a mera sucessão mecânica de fotografias no *Kaiserpanorama*. Enquanto essa série de imagens ilustra o mecanismo do aparelho, não oferece exatamente a percepção tridimensional que o estereoscópio proporciona.

Em *Um médico rural* pode ser encontrado outro texto que também se aproxima dessa experiência: *A próxima aldeia*. Aqui o conto apresentado em sua íntegra:

Meu avô costumava dizer: “A vida é espantosamente curta. Para mim ela agora se contrai tanto na lembrança que eu por exemplo quase não compreendo como um jovem pode resolver ir a cavalo à próxima aldeia sem temer que – totalmente descontados os incidentes desditosos – até o tempo de uma vida comum que transcorre feliz não seja nem de longe suficiente para uma cavalgada como essa” (KAFKA, 1999b, p. 40).

Nesse exemplo, a contração das memórias da vida (que possui tanto um caráter espacial, como especialmente um temporal) parece reduzi-las a um quadro estático como o de uma fotografia. O conto se resume a três frases, sendo que a terceira e última compreende o conto quase em sua íntegra. Kafka utiliza-se nesse caso da frase longa, que assim como a contração das lembranças da vida em uma imagem, contrai toda a complexidade do descrito em um quadro único em que o andamento temporal parece ser completamente anulado. Parece irônico o fato de o conto ter como tema justamente o tempo e o espaço. Ao mesmo tempo em que ele trata do

tempo, este parece desaparecer no andamento da narrativa e no primeiro plano perdurar somente o espaço.

Os textos aqui apresentados mostram um afastamento da experiência cinematográfica ao apresentar imagens estáticas que permitem a “calma do olhar” como sugere Kafka, ou como foi verificado produzem mais uma agitação do olho. Retomando a sua pergunta: “Por que não há combinação alguma de cinema e estereoscópio dessa modalidade?”, poderíamos concluir que uma resposta satisfatória encontrar-se-ia talvez no fato de que uma síntese seria impossível, pois o cinema se esforçaria em produzir uma imobilidade das imagens que mesmo em seus *clases* e instantâneos lhe são estranhas.

5 CONCLUSÃO

Ao tentar se desviar das interpretações mais tradicionais da obra de Franz Kafka, como por exemplo, existencialistas e psicológicas, ou os conhecidos aspectos do labirinto, caos e força burocrática anônima, este trabalho teve como objetivo realizar uma análise da obra tanto biográfica quanto fictícia através das lentes do meio em transformação da sociedade industrial e maquinizada no início do séc. XX, bem como de *media* óticos existentes na época e de como eles se infiltraram na constituição de uma forte visualidade presente em sua escrita, característica esta que foi pressuposto do trabalho.

A apresentação de interpretações tradicionais da obra de Kafka que se baseiam em análises como, por exemplo, psicológicas e existencialistas, mostrou como estas se tornam progressivamente esgotadas e novas avaliações do autor têm se mostrado plausíveis como o caso dos aspectos mediais e tecnológicos que definem esta abordagem, que oferecem novas leituras e complementam as já realizadas. A consolidação das pesquisas mediais que vêm sendo realizadas nas últimas décadas corrobora sua validade.

Nesse sentido, as profundas mudanças tecnológicas que ocorriam no início do século foram consideradas de grande relevância, bem como novos *media* que reconfiguraram outros *media* mais antigos, ao terem adquirido um peso considerável para muitos movimentos artísticos de vanguarda como Futurismo, Dadaísmo, etc. Como se verificou, esses elementos não permaneceram excluídos da atenção e reflexões de Kafka que normalmente é excluído desse círculo, ainda que tenha tido seu período de maturidade e produtividade intelectual contemporaneamente a essas mudanças.

Para uma aproximação entre Franz Kafka e as inovações técnicas e tecnológicas que surgiam no final do século XIX e início do século XX, bem como das percepções delas resultantes, se partiu de sua experiência como funcionário na Companhia de Seguros de Acidentes de Trabalho, que, ao contrário do que é popularmente conhecido não se limitava unicamente ao trabalho burocrático/jurídico no escritório, como também abrangia leitura de dossiês, elaboração de estatísticas, parecer sobre normas técnicas, discussões sobre a possibilidade de melhorias nas medidas de segurança nas fábricas, vistoria de segurança das indústrias seguradas pela companhia, além da apresentação de relatórios sobre as condições de trabalho oferecidas aos funcionários. Em função desse cargo, Franz Kafka foi um profundo conhecedor das máquinas e seus mecanismos, bem como dos perigos que elas podem representar para os trabalhadores que as operam, como se pode deduzir do relatório apresentado à companhia seguradora, em particular na sugestão de medidas de segurança para o eixo de uma plaina que

frequentemente amputava até dedos inteiros de seus operadores. A respeito da vida profissional mencionou Peter-André Alt oportunamente: “nos anos até 1922, sempre que Kafka reclamou do horror de sua atividade profissional no escritório, ele tinha esse lado em mente. Não o tumulto labiríntico da administração, mas sim as tristes catástrofes da rotina de trabalho nas fábricas da Boêmia desencadearam sua profunda aversão pelo fardo do ofício” (ALT, 2008, p. 174, tradução nossa).

Paralelamente às máquinas industriais Franz Kafka se interessou também por outras tecnologias como os novos *media* surgidos na época como o telefone, o ditafone, o gramofone, além da máquina de escrever. O espaço para amplas reflexões a esse respeito teve lugar especialmente na troca de cartas com Felice Bauer, já que esta trabalhava na empresa fabricante de gramofones e ditafones.

Esta base biográfica também se mostra na ficção como foi verificado no romance *O desaparecido* onde esses recursos surgem em material ficcional. Nele se apresentou o posicionamento de Kafka em relação ao telefone nas salas de trabalho da empresa do tio, onde sua opinião se mostra um pouco negativa ao realizar uma união física entre os fones do aparelho e os funcionários, que assumem gestos e atitudes maquinais conforme exigido pelo ofício.

O texto ficcional que mais manifestamente apontou elementos biográficos, tanto profissionais quanto midiáticos, infiltrados na ficção foi o conto *Na Colônia Penal* onde se poderia encontrar o estilo protocolar aplicado nos textos oficiais. A máquina descrita pelo autor pode ser entendida como o protagonista deste conto onde a interpenetração das metáforas da técnica mecânica, medial e social parece confluir no aparelho de tortura. Enquanto na aparência ele é descrito em todos os seus detalhes técnicos como uma máquina industrial, no nível interpretativo pode ser lido como um *medium*, bastante semelhante ao gramofone que, através das agulhas, produz a gravação da pena do condenado na pele do próprio, enquanto ele a transmite aos espectadores.

Como extensão da tecnologia emergente da época, foi investigado o tráfego que através da agitação de seus automóveis modelou em grande parte as novas experiências e percepções das grandes metrópoles. Apesar de ter vivido bastante tempo em Praga, Kafka, além das viagens de trabalho, sempre que pôde realizou viagens turísticas, tendo assim contato com grandes metrópoles europeias. Mas não somente o tráfego como igualmente a concentração de grande parte da população nos grandes centros industriais oferece um cenário sempre em movimento mesmo para o espectador em repouso. Nesse contexto, se pôde perceber que em suas viagens Kafka sempre praticou a *flânerie* em meio ao turbilhão das cidades. Sua obra biográfica apresenta frequentes referências ao assunto. Porém, não somente no material biográfico como também no

ficcional, especialmente na reunião de contos *Contemplação*, foi verificável que o tema é recorrente, conforme o próprio título já sugere. Inúmeros dos contos dessa coletânea remetem ao tipo do *flâneur*, bem como também do *voyeur*, que assiste a tudo de sua janela. Levando em consideração esse aspecto, se torna plausível uma aproximação de Kafka a escritores frequentemente associados à discussão como Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, já que o material oferecido por Kafka sobre o tema não se limita a casos isolados. Enquanto em *Contemplação* é possível encontrar grande parte das ocorrências ao tema no material ficcional, uma leitura dos diários apresenta recorrentes descrições de suas práticas da *flâneurie*.

O tráfego foi considerado fator importante como inspiração para seu trabalho literário de modo especial em *O desaparecido* onde o tema se apresentou com maior evidência. Através de suas imagens cambiantes e fugazes foi debatida a inclusão do romance no estilo das *travelling narratives*, que estão sempre em um movimento que parece aleatório, sem causa ou consequência. Por conseguinte, foi possível realizar uma articulação com o cinema que teve essas características como um de seus atributos principais.

O ponto de ligação entre essa tecnologia emergente e a visão cinematográfica se dá justamente no nível da percepção da velocidade que os novos meios de transporte e comunicação ofereceram na virada do século. A velocidade presente nas grandes cidades figura no cinema tanto como uma de suas propriedades, quanto como tema através da reprodução de cenas de trens e ferrovias, tráfego nas grandes metrópoles, corridas e acidentes de automóveis. Todo o desenvolvimento tecnológico emergente no período implicava certa velocidade; nos transportes, nas comunicações bem como na produção de bens de consumo. Assim como essa velocidade se encontra no cerne da modernidade, também foi possível identificar que ela é central na nova forma de expressão artística mais representativa do momento, ou seja, no cinema.

Como última amostra de seus conhecimentos técnicos em relação a motores, se apresentou o artigo *Os aeroplanos em Bréscia* que Kafka publicou ainda no mesmo mês em que teve seu primeiro contato com o avião, uma das últimas novidades da tecnologia da época. Durante uma viagem a Itália com seu amigo Max Brod em setembro de 1909, o escritor presenciou um show aéreo em Bréscia que figura até hoje como um marco histórico da aviação. Nesse artigo, além da questão técnica, onde ele descreve profissionalmente detalhes sobre motores e parafusos, é possível encontrar também uma descrição da percepção de velocidade através do sutil jogo de perspectivas do avião desaparecendo no horizonte. O relato de suas impressões nesse evento figura como a primeira descrição de aviões na história da literatura de língua alemã.

Antes de abordar a presença dos *media* óticos em Franz Kafka, se optou por esclarecer alguns princípios de como a visualidade se apresenta em um sentido mais amplo para então se

concentrar em aspectos mais específicos dessas influências. Dois elementos que se destacaram como responsáveis por uma forte visualidade em seus textos foram roupas e gestos. Eles foram isolados inicialmente não por uma relação direta com *media*, mas pelo fato de oferecerem um meio através do qual uma marcante visualidade se manifesta em Kafka. Apesar da não intenção de relacioná-los à tecnologia ou aos *media*, foi inevitável identificar um parentesco entre as roupas/moda e o tráfego que muda constantemente, bem como entre os gestos e o cinema, já que eles figuram como um traço essencial no cinema mudo. Quanto às roupas, se verificou que elas adquirem uma forte importância para Kafka primeiramente no fato de ter crescido na loja do pai que vendia artigos de acessórios e, conforme seus próprios relatos, ela foi para ele uma “escola”. A utilização de descrições de roupas nas obras se mostrou um recurso frequentemente empregado na construção de uma forte plasticidade não somente nos textos em que elas figuram como centro da narrativa, como também em outros onde aparentemente surgem como mero ornamento secundário. A qualidade de acessório dessas roupas não se justifica na medida em que elas sempre dão alguma indicação de *status* social ou condição da personagem, funcionando assim como elemento constituinte das cenas em que surgem.

Quanto aos gestos, uma tentativa de isolá-los e analisá-los por si próprios como elemento visual não obteve grande êxito, já que foi verificado que eles formam um elemento fundamental do cinema mudo, bem como do teatro ao se analisar as discussões de Benjamin e Adorno. Assim, não diferente das roupas, os gestos também adquirem importância crucial na caracterização de determinadas cenas. A ligação mais direta dos gestos com o cinema se deu através da aplicação da teoria da “continuidade visual” de Béla Balázs, que a caracteriza como essencial para o bom filme mudo ao dispensar os diálogos e confiar na sequência da narrativa unicamente através da visualidade, que sem maiores explicações já transmite emoções, humores, estados de ânimo, etc. O que pôde ser verificado enquanto técnica utilizada por Kafka, sobretudo em *O desaparecido*.

O conto *Um fratricídio* foi outro exemplo que ofereceu abundante material pela predominância de gestos na descrição do narrado. Ao apresentar falas bastante resumidas que se assemelham a entretítulos utilizados no cinema mudo, bem como certa neutralidade e indiferença ao assassinato, esta narrativa se assemelha a instruções para atores perante a câmera. Ainda outro ponto de ligação entre esse conto e o cinema é a presença de espectadores que assistem ao fratricídio e não fazem nada para impedi-lo, como agiriam espectadores de um filme.

O acesso mais direto aos *media* óticos em Kafka se dá mais especificamente através do cinema e do *Kaiserpanorama*, cujas menções a visitas Kafka registrou em seus diários e cartas extensamente esmiuçados por Hanns Zischler. Como primeiro exemplo de técnica cinematográfica aplicada à literatura, se verificou a continuidade visual. Esta, na teoria de Béla

Balázs, se baseia na utilização unicamente dos gestos para uma narrativa tipicamente cinematográfica ao apoiar-se somente na visualidade para se atingir uma coerência dos acontecimentos no filme mudo, dispensando assim a escrita para a elucidação do narrado. Tal exemplo foi ilustrado mais especificamente na obra *O desaparecido*.

Como segundo exemplo de utilização de uma técnica tipicamente cinematográfica encontrada nesse romance foi identificada a montagem paralela. Através dela, Kafka utilizou a intercalação temporal de imagens teoricamente simultâneas, obtendo assim o efeito de simultaneidade. Tal técnica funciona como um artifício contra a linearidade exigida tanto pelo *medium* livro quanto pelo *medium* filme. Essa técnica consiste na justaposição de cenas que são em série na sequência da página, porém paralelas no tempo da narrativa.

Além da utilização de técnicas cinematográficas, foi identificada a possibilidade de nexos temáticos entre Kafka e o cinema. O tema do *doppelgänger* figurou entre os mais recorrentes no cinema mudo dos primeiros anos, e teve grande importância na consolidação do *medium* fílmico enquanto arte. A confirmação de que Kafka baseou-se em *O outro* (talvez o filme mais mencionado em seus escritos) para escrever o romance *O processo* não foi legada pelo próprio escritor. No entanto, o longo trecho riscado no romance mostraria certa proximidade com o tema, especialmente com o do filme. A suposição é de que esse trecho tornaria mais óbvio o fato de Josef K. ser preso sem ter consciência da culpa estar relacionado à aquisição de outra personalidade durante o sono, assim como ocorre com o protagonista do filme que realiza seus crimes como um sonâmbulo. Além do tema do *doppelgänger*, outros elementos poderiam apontar um possível parentesco entre o filme e o livro como, por exemplo, um suposto crime desconhecido pelo próprio criminoso, a defesa de um acusado inconsciente de sua culpa, o meio jurídico, etc.

Uma aproximação temática ainda foi especulada abordando o romance *O castelo* e o filme *Nosferatu* de Murnau, porém, mais em função de uma possível inspiração do local de filmagem que teria motivado tanto o romance quanto o filme, já que Kafka teria visitado o mesmo castelo em que foram feitas as filmagens mais ou menos na mesma época destas. Mas não foi desprezada a sugestão de Alt de que é suspeito o fato de que Kafka nunca tenha mencionado os grandes filmes surgidos na época, e que é bastante improvável que ele não tenha assistido a *Nosferatu*, *O estudante de Praga* ou *O gabinete do Dr. Caligari*. Quanto à relação entre livro e filme, com exceção da cena inicial do romance e quando Hutter chega ao castelo do conde, não há maiores afinidades, pois ambas as obras tomam rumos bastante distintos e não apresentam maiores paralelos. Porém, alguns fragmentos de textos que datam do período em que surgiu o filme adquirem um caráter fantástico ou misterioso e beiram as raias da imitação de certas cenas existentes em *Nosferatu*.

Esses trechos poderiam dar uma indicação da forte impressão que o filme teria causado no escritor e justamente a excessiva proximidade a ele teria impedido a continuação da narrativa.

Por fim foram identificados em sua obra possíveis traços da fotografia estereoscópica como oferecida pelo dispositivo *Kaiserpanorama*. Através do entusiasmo manifestado por Kafka em relação ao aparelho e de suas reflexões sobre o estereoscópio em comparação com o cinema, se buscou aspectos dessa percepção em sua ficção. O texto onde ela parece surgir com maior obviedade é *Uma mensagem imperial* que poderia ser lido pela experiência do *Kaiserpanorama*.

A manifesta inclinação de Kafka em favor do estereoscópio e em oposição à agitação do olhar do cinematógrafo, não parece justificar um favoritismo pela percepção do *Kaiserpanorama*. Muitos textos parecem oscilar entre os dois dispositivos. Os movimentos e gestos acompanhados da sucessão de imagens mostram, por um lado, elementos fílmicos, alguma relação com o cinema, que exige o desenvolvimento temporal para sua realização. Por outro, o desdobramento interno com toda a sua profundidade apresentaria uma maior relação com a da fotografia estereoscópica do *Kaiserpanorama*.

Alt asseverou com certa propriedade que o que gerações de pesquisadores da obra de Kafka descreveram como estranho, grotesco ou surreal onirodínico surge frequentemente no processo narrativo através da programática adaptação de imagens cinematográficas e estereoscópicas. “O incômodo que seus textos liberam é, acima de tudo, o incômodo da percepção que se origina da utilização planejada de tais imagens” (ALT, 2009, p. 193, tradução nossa).

Através do material exposto o trabalho considerou como algo de verídico muitos dos pressupostos, na medida em que ocorrem com uma frequência maior do que permitiria o mero acaso. O recorte dos textos, tanto de ordem biográfica quanto ficcional, abrange um conjunto bastante amplo da escrita kafkiana, evidenciando assim que não somente em pontos isolados de sua obra ocorrem fenômenos de inter-relação entre os diferentes *media*, mas sim em uma considerável parte dela.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Aufzeichnungen zu Kafka**. In: Die Neue Rundschau, Jg. 64, 1953. p. 325-353.
- ALT, Peter-André. **Franz Kafka: der ewige Sohn**. München: C.H. Beck Verlag, 2008.
- ALT, Peter-André. **Kafka und der Film: über kinematographisches Erzählen**. München: C.H. Beck Verlag, 2009.
- ALT, Peter-André. **Kino und Stereoskop**. Zu den medialen Bedingungen von Bewegungsästhetik und Wahrnehmungspsychologie im narrativen Verfahren Franz Kafkas - In: SCHMIDT, Wolf-Gerhard und VALK, Thorsten (Hrsg.). **Literatur intermedial: Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968**. Berlin, New York: de Gruyter, 2009, p. 11-48.
- ANDERS, Günther. **Kafka: pró & contra: os autos do processo**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ANDERSON, Mark. **Kafka's Clothes: ornament and aestheticism in the Habsburg *Fin de Siècle***. Oxford: Oxford Press, 1992.
- BALÁZS, Béla. **Der sichtbare Mensch: oder die Kultur des Films**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.
- BÄR, Gerald. **Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm**. Amsterdam: Editions Rodopi, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.
- BENJAMIN, Walter. **Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte**. In: **Obras Escolhidas I. Magia e Técnica Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 137-164.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: **Obras Escolhidas I. Magia e Técnica Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). **O futurismo italiano**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- BINDER, Hartmut. **Kafka in neuer Sicht: Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen**. Stuttgart: Metzler, 1976.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DEMETZ, Peter. **Die Flugschau von Brescia**. Kafka, d'Annunzio und die Männer, die vom Himmel fielen. Viena: Paul Zsolnay Verlag, 2002.

Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 3.0. São Paulo: Objetiva, jun. 2009.

DICKENS, Charles. **David Copperfield**. London: Penguin Books, 1994.

DÖBLIN, Alfred. **Berlin Alexanderplatz**. München: DTV Verlag, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os sofrimentos do jovem Werther**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

GROßKLAUS, Götz. **Ästhetische Wahrnehmung und Frühindustrialisierung im 19. Jahrhundert**: Eine Skizze. In: MÖBIUS, Hanno; BERNS, Jörg J. (Orgs.). **Die Mechanik in den Künsten**: Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie. Marburg: Jonas Verlag, 1990. p. 183-199.

GUIMARÃES, Torrieri. Prefácio. In: KAFKA, Franz. **O processo**. Edições Tema, São Paulo, s. d.

HARRINGTON, Austin. **Alfred Weber's essay 'The civil servant' and Kafka's 'In the penal colony'**: the evidence of an influence. In: History of the human sciences. Vol. 20. N. 3, 2007. p. 41-63.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HAWES, James. **Excavating Kafka**. London: Quercus, 2008.

HERMSDORF, Klaus. **Franz Kafka und die Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt**. In: MARBACHER MAGAZIN 100/2002. **Zur Ausstellung "Kafkas Fabriken" im Schiller-Nationalmuseum**, bearbeitet von Hans-Gerd Koch und Klaus Wagenbach unter Mitarbeit von Klaus Hermsdorf, Peter Ulrich und Brenno Wagner. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 2002. p. 41-98.

HORÁKOVÁ, Pavlav. Viktor Ponrepo - founder of the first permanent cinema in Prague. 12 dezembro 2001. Disponível em: <<http://www.radio.cz/en/article/11874>>. Acesso em: 26 mai. 2010.

JAHN, Wolfgang. **Kafka und die Anfänge des Kinos**. Schiller Jahrbuch 6, 1962. p. 353-68.

JAHN, Wolfgang. **Kafkas Roman "Der Verschollene" ("Amerika")**. Stuttgart: Metzler, 1965.

JANOUGH, Gustav. **Gespräche mit Kafka**: Aufzeichnungen und Erinnerungen. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1961.

JORGE, Ruy Alves. **Interpretação de Kafka**. São Paulo: L. Oren, 1968.

KAFKA, Franz. **A colônia penal**. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, s. d.

KAFKA, Franz. **Briefe 1902-1924**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1966.

- KAFKA, Franz. **Briefe an Ottla und die Familie**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1974.
- KAFKA, Franz. **Tagebücher 1909-1912**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1990a.
- KAFKA, Franz. **Tagebücher 1912-1914**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1990b.
- KAFKA, Franz. **Tagebücher 1914-1923**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1990c.
- KAFKA, Franz. **Briefe an die Eltern aus den Jahren 1922-1924**. Hg. v. Josef Čermák und Martin Svatoš, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1990d.
- KAFKA, Franz. **Reisetagebücher**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1994a.
- KAFKA, Franz. **Das Ehepaar und andere Schriften aus dem Nachlaß**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1994b.
- KAFKA, Franz.; REUSS, Roland; STAENGLER, Peter. **Der Process**: Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Druck und Typoskripte. Faksimile Edition. Franz Kafkaausgabe. 12 Hefte mit CD-Rom (Gebundene Ausgabe). Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag, 1997a.
- KAFKA, Franz. **Carta ao Pai**. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.
- KAFKA, Franz. **O processo**. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997c.
- KAFKA, Franz. **Um artista da fome / A construção**. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.
- KAFKA, Franz. **O veredicto / Na colônia penal**. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.
- KAFKA, Franz. **Contemplação / O Foguista**. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.
- KAFKA, Franz. **Um médico rural**: pequenas narrativas. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b.
- KAFKA, Franz. **O castelo**. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KAFKA, Franz. **Narrativas do espólio (1914-1924)**. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KAFKA, Franz. **Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2003a.
- KAFKA, Franz. **O desaparecido ou Amerika**. São Paulo: Ed. 34, 2003b.
- KAFKA, Franz. **Briefe an Milena**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2004.

KAFKA, Franz. **Sämtliche Werke**. Neu-Isenburg: Melzer Verlag, 2006.

KITTLER, Friedrich. **Grammophon, Film, Typewriter**. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.

KOCH, Hans-Gerd. **Kafka in Berlin**. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2008.

KORFMANN, Michael e KEPLER, Filipe Kegles. **A literatura e o cinema como novo *medium* artístico**: Hanns Heinz Ewers e *O estudante de Praga* (1913). In: *Pandaemonium Germanicum*, v. 12, p. 45-64, 2008.

KORFMANN, Michael. **A respeito do Processo de Kafka**. In: *Contingentia*. Porto Alegre. Vol. 4, n. 1 (maio 2009), p. 13-28. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/10183/20779>>. Acesso em: 25 jun. 2009.

LOTZ, Rainer E. **Carl Lindström und die Carl Lindström Aktiengesellschaft**: Einführungsvortrag zum 9. Discografentag. Immenstadt, 2008. Disponível em: <<http://www.phonomuseum.at/index2.php?showID=lindstroem>>. Acesso em: 23 nov. 2008. Phonomuseum: Gesellschaft für historische Tonträger [sítio].

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

MENEZES, Oliveira de. **Kafka – o outro**: componentes psicosssexuais. Porto Alegre: Edições Flama, 1970.

MÜLLER, Jürgen. **Intermedialität**. Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster: Nodus, 1996.

NERVI, Mauro. Die Aeroplane in Brescia, 2004. In: NERVI, Mauro. *The Kafka Project*. Texto da postagem de autoria de Franz Kafka não mencionado no site. Disponível em: <<http://www.kafka.org/index.php?id=85,74,0,0,1,0>>. Acesso em: 25 abr. 2009.

NUNES, Danillo. **Franz Kafka**: vida heróica de um anti-herói. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1974.

OETTERMANN, Stephan. **Das Panorama**: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt: Syndikat, 1980.

PAECH, Joachim. **Literatur und Film**. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1997.

PASSOS, John dos. **Manhattan Transfer**. Londres: Penguin Modern Classics, 2000.

PASLEY, Malcolm. **Kafka als Reisender**. In: *Was bleibt von Franz Kafka?*. Ed. Wendelin Schmidt-Dengler. Vienna: Braumueller, 1985. p. 1-15.

POHLAND, Vera. **Trains of Traffic**: Kafka's Novels into Film. Disponível em: <<http://www.kafka.org/index.php?id=194,222,0,0,1,0>>. Acesso em: 08 out. 2008. *The Kafka Project* [sítio].

POPPE, Sandra. **Visualität in Literatur und Film**. Eine Medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen. Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

SANTOS, Patrícia da Silva. **Benjamin e Adorno: considerações ao redor de Kafka**. In: Tempo da Ciência (UNIOESTE), v. 15, 2008. p. 147-157.

SCHEUNEMANN, Dietrich. **On Photography and painting**. Prolegomena to a new theory of the avant-garde. In: SCHEUNEMANN, Dietrich (Org.). **European Avant-Garde - New Perspectives**. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2000.

SCHMIDT-BERGMANN, Hansgeorg. **Futurismus**. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Heinbek bei Hamburg: Rowohlt taschenbuch Verlag, 1993.

SEBALD, W. G. **Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2006.

SEBALD, W. G. **Campo Santo**. New York: The Modern Library, 2006.

SEBALD, W. G. **Schwindel. Gefühle**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1994.

SEGEBERG, Harro. **Literatur im technischen Zeitalter**. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 95-123.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VAUGHAN, David. Anthony Northey: **Kafka and the Geishas**. 25 maio 2008. Disponível em: <<http://www.radio.cz/en/article/104203>>. Acesso em: 26 mai. 2009.

WAGENBACH, Klaus. **Franz Kafka**. Bilder aus seinem Leben. Berlin: Wagenbach, 1983.

WAGENBACH, Klaus. **Franz Kafka**. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2002.

WAGENBACH, Klaus. **Kafkas Fabriken**. In: MARBACHER MAGAZIN 100/2002. **Zur Ausstellung "Kafkas Fabriken" im Schiller-Nationalmuseum**, bearbeitet von Hans-Gerd Koch und Klaus Wagenbach unter Mitarbeit von Klaus Hermsdorf, Peter Ulrich und Brenno Wagner. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 2002. p. 3-40.

WAGENBACH, Klaus. **Kafkas Prag: ein Reiselesebuch**. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2006.

ZANDER, Peter. **Thomas Mann im Kino**. Berlin: Bertz + Fischer, 2005.

ZILCOSKY, John. **Kafka's Travels: Exoticism, Colonialism, and the Traffic of writing**. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

ZISCHLER, Hanns (Hrsg.). **Borges im Kino**. Literaturmagazin 43. Reinbek: Rowohlt, 1999.

ZISCHLER, Hanns. **Kafka vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.