

# ESCRITA E FOTOGRAFIA EM *CONTEMPLAÇÃO*, DE FRANZ KAFKA

*Juliana Serôa da Motta Lugão*

*Orientadora: Susana Kampff Lages*

*Doutoranda*

RESUMO: A fotografia, técnica em desenvolvimento e franca expansão no início do século 20, se faz presente na escrita de *Contemplação*, primeira publicação de Franz Kafka. Presente como motivo literário em outras prosas do autor, como *Amerika*, *O Processo*, *O Veredito*, *Contemplação*, traz a fotografia na forma da escrita. O conjunto de prosas curtas, publicado em 1912, é mencionado em cartas, pelo próprio autor, como uma retrato pessoal muito mais fidedigno do que a própria técnica fotográfica seria capaz de produzir. A partir da análise de um trecho específico de *Contemplação*, ao lado das referências de Franz Kafka em seus escritos íntimos, a hipótese de que a fotografia comparece na estrutura da escrita do autor será desenvolvida. Acredita-se que, ao mencionar a publicação de *Contemplação* e o processo da escrita ao lado de outros temas em suas cartas e diários, Kafka ajuda o leitor de sua obra a traçar algumas chaves de leitura, que serão aqui percorridas, ainda que não exaustivamente.

PALAVRAS-CHAVE: Franz Kafka, *Contemplação*, Cartas, Fotografia

## Preâmbulo

*Contemplação*, obra de que trataremos aqui, é o primeiro livro publicado por Franz Kafka e, por vezes, deixado de lado como um “primeiro Kafka” por alguns comentadores. Como era comum acontecer com muitos autores, em especial os mais experimentais, *Contemplação* teve sua primeira publicação na imprensa, mesmo que Kafka não tenha escrito os pequenos textos com vistas ao *feuilleton*. Oito dos trechos foram publicados já em 1908, na revista literária *Hyperion*, e outros cinco no jornal de Praga, *Bohemia*, em 1910. *Betrachtung* só seria publicado em forma de livro, com esse título e dezoito fragmentos, nos fins de 1912.

O livro, dedicado a Max Brod, foi publicado em um tiragem de 800 exemplares, e impresso em tipos muito maiores que os convencionais, fazendo com que 32 páginas

chegassem a 99, demonstrando uma preocupação do autor com a forma material e visual do livro. As vendas não foram muito bem sucedidas, mas *Contemplação* teve alguma atenção da crítica. As primeiras resenhas chegaram a comparar a coletânea com a escrita de Robert Walser e Peter Altenberg. Otto Pick escreveu que o autor personificava um novo observador (“*neue Art von Betrachter*”), que apresentava o mundo como um enigma interminável; Robert Musil escreveu uma resenha apontando semelhanças e diferenças com a escrita de Walser, ressaltando que Kafka demonstrava um enorme controle artístico sobre sua escrita.

A publicação em, 1912, coincide com o período em que manteve constante correspondência com a namorada Felice Bauer (1913), além dos diários, sempre presentes na vida e na escrita de Kafka.

A virada para o século 20 veria, ao lado da crise dos modelos de representação e da arte, a proliferação da imagem fotográfica não apenas nos meios de comunicação impressos, mas também pela produção das câmeras portáteis de valor acessível às famílias, criando a figura do fotógrafo amador.<sup>110</sup> E a resposta literária às abrangentes ramificações estéticas, sociais e culturais da fotografia também não demorariam a acontecer. Se desde a invenção, em 1839, a natureza mecânica do processo de registro, assim como o realismo das imagens resultantes eram vistos como uma ameaça que se impunha às artes visuais (que responderam com movimentos estéticos que buscavam a abstração), a literatura, de início, também não recebeu bem a nova técnica. Autores como Heine e Baudelaire perceberiam a fotografia como uma prática diametralmente oposta ao texto literário, pois não deixaria qualquer espaço para a criatividade ou intervenção humana. E mesmo os realistas e naturalistas, cuja proposta literária poderia ser vista como um eco da imediatez da imagem fotográfica, procuraram se distanciar das cópias “mecânicas e sem alma” da realidade que a câmera fazia (DUTTLINGER, 2007, p.9).

Foi preciso aguardar as primeiras décadas do século 20 para que melhorasse a relação entre escrita e fotografia e comesçassem a surgir experimentos como *Nadja*, de Breton (1928). A integração da fotografia e do texto literário seria desenvolvida ainda pelos

---

110 Com a popularização das câmeras portáteis, qualquer um poderia registrar a vida fotograficamente e ter a sensação de eternizar alguns momentos. Quanto mais corriqueiro o ato fotográfico, mais esse modo de representação se infiltra nas formas de olhar, pensar, registrar.

movimentos de vanguarda, especialmente o Dadaísmo (e suas colagens). Na Praga de Kafka, por exemplo, um grupo local de artistas liderados por Karel Teige, o Deveřsil, criaria os “poema-imagem”, colagens de texto e fotografia (DUTTLINGER, 2007, p.10).<sup>111</sup>

A técnica logo seria objeto de análises históricas e teria as implicações de seu surgimento destrinchadas em ensaios – como os de Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, escritos com apenas quatro anos de intervalo (1927 e 1931).

Essa atmosfera cultural e intelectual de que Kafka fazia parte, carregava, sem dúvida, um fascínio geral, sem deixar de lado o estranhamento, pela fotografia. A palavra, a literatura, parecem, apesar de tudo, guardar ainda mais força. Ou dar conta de algo que a fotografia não daria.

### **Kafka escreve a Felice**

Em 3 de Janeiro de 1913, Franz Kafka encerrava sua carta endereçada à Felice Bauer comentando um retrato, que anexava à missiva:

Com o risco de estragar teu domingo, te envio minha mais recente fotografia e mando três exemplares de uma só vez, porque achei que por ser reproduzida um certo número de vezes, ela perde um pouco de seu lado assustador. Não posso fazer nada por ela, esses instantâneos me dão um ar demente, estou com o rosto inclinado, com os olhos estrábicos e o olhar fixo. Não tenha medo, querida, eu não tenho esta aparência, esta fotografia não corresponde à realidade, não a leve com você, logo logo eu te enviarei uma melhor. Na realidade eu sou duas vezes mais bonito que nesta fotografia. Se você não se contentar com isso, querida, então certamente será terrível! O que farei? Porém você já tem uma imagem de mim absolutamente conforme a realidade; tal qual você vê no meu pequeno livro [*Contemplação*], tal qual eu sou na realidade, ou talvez tal qual eu era recentemente. (KAFKA, 1985, p.241)

Entre as referências a outros aspectos sobre a obra do autor, as *Cartas a Felice* chamam a atenção pela a recorrência de menções à fotografia – e não apenas aos retratos

---

<sup>111</sup> Kafka estava, portanto, escrevendo em um ambiente cultural da construção de um diálogo bastante profícuo entre literatura e fotografia. Sobre a relação de Kafka e as vanguardas históricas, ver Detlev Schöttker, *Vielfältiges Sehen – Franz Kafka und der Kubismus in Prag*. Acessível em [http://www.z-i-g.de/pdf/ZIG\\_4\\_2010\\_denkbild.pdf](http://www.z-i-g.de/pdf/ZIG_4_2010_denkbild.pdf)

trocados entre os namorados, mas às reflexões sobre a técnica, como o trecho citado acima.<sup>112</sup>

Também nos primeiros diários do autor, especialmente as entradas em torno de 1911, evidenciam a fascinação de Kafka por uma grande variedade de tecnologias e novos meios visuais, que ele encontrava tanto em sua Praga natal como em suas viagens. É possível encontrar, nos diários, descrições de diferentes meios visuais, as técnicas de representação e os efeitos óticos, além das reflexões entre tecnologias visuais e o texto literário (DUTTLINGER, 2007, p 33-62).

Não se pretende aqui, a partir dos diários ou cartas do autor, fazer uma leitura biográfica de *Contemplação* ou apontar para a hipótese de que *Contemplação* seja um modo de escrita de si. De todo modo, é incontornável o fato de que o autor utilizava esses espaços íntimos da escrita como lugares de reflexão e, ao mesmo tempo, laboratórios da experimentação da escrita. Obra ficcional e escritos autobiográficos, portanto, são interpenetráveis no caso da obra kafkiana e é quase impossível tratar criticamente da produção do autor sem recorrer aos seus diários ou cartas – edições críticas especializadas sobre a obra do autor costumam vir permeadas de notas que retomam os diários e cartas. Kafka mesmo, afinal, escreve à Felice que *Contemplação* seria um melhor retrato de si do que os próprios retratos, deixando sua leitora e namorada numa perfeita armadilha de leitura, a mesma em que nos encontramos agora.

O curto trecho de uma das cartas à Felice, citado aqui, revela algumas questões essenciais à discussão em torno da fotografia, técnica que tanto abalava os conceitos de percepção na virada do século 19 para o século 20, e que ganhava pouco a pouco status de tema de reflexão. Kafka, além de deixar transparecer certa vulnerabilidade e insegurança para a namorada, fala da possibilidade de reprodução da imagem fotográfica (envia três exemplares) e a consequência anestesiante desta reprodutibilidade, do estranhamento que é ser e se ver fotografado (mostrando-se vulnerável) e da incapacidade de a fotografia representar a realidade tal como a enxergamos. Por último, mas não menos importante, o

---

112 Em ensaio dedicado à fotografia, o germanista Gerhard Richter chega a dizer que Kafka seria “o grande desconhecido teórico da fotografia”, por suas reflexões sobre o tema em suas cartas à Felice. Vf. Gerhard Richter, “Unsettling Photography: Kafka, Derrida, Moses” (2007)

autor coloca o livro *Contemplação* [Betrachtung],<sup>113</sup> enviado poucas semanas antes a Felice, em grau de comparação com um retrato, dando a ele até a dimensão temporal da técnica fotográfica. A capacidade de congelar uma determinada aparência, fazendo-a atravessar o tempo (“ou tal qual eu era recentemente”) poderia ser encontrada na coletânea *Contemplação*. Estaria Kafka preocupado com a aparência na fotografia ou com a recepção da namorada para o livro que enviara?

As mesmas cartas à namorada nos dão uma pista, e, mais uma vez nos levam ao universo das imagens técnicas. Entre 29 e 30 de dezembro de 1912, três dias antes de falar que o livrinho seria um retrato seu, Kafka se queixa à namorada, por ela não ter, aparentemente, apreciado de *Contemplação*, e oferece sua própria visão sobre o livro, não sem, num jogo de *toma-lá-dá-cá*, concordar que estaria infeliz com ele. Mais uma vez, Kafka enreda sua leitora numa armadilha: concorda com Felice e sua possível ressalva ao livro, mas o defende de outra parte. “De fato há nele uma desordem incorrigível, ou mais exatamente instantes de clareza numa confusão infinita, e para se ver alguma coisa é necessário olhá-lo bem de perto” (KAFKA, 1985, p.227-228)<sup>114</sup>. A tradução, ao eleger “instantes de clareza”, parece dar mais valor ao significado da escrita de Kafka do que à imagem por ele utilizada. A palavra *Lichtblicke*, lampejo, ao ser traduzida por instantes de clareza, desimplica uma conotação de imagens repentinas, que faz lembrar o flash fotográfico (*Blitzlicht*), que, ao iluminar uma cena, a isola do que está em volta.

### Contemplar / Escrever

Esses lampejos parecem ser, de fato, a estrutura que permeia *Contemplação*. Não é exclusividade de *Contemplação*, entre as narrativas de Kafka, a predominância de histórias que iniciam com um fato supostamente adiantado, como se, em vão, requisitassem informações anteriores, um histórico, uma introdução, um complemento explicativo. Para recorrer ao exemplo mais famoso: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos

---

113 A edição em português das *Cartas a Felice* (1985) usa, para *Betrachtung*, a tradução *Meditações*. A tradução mais recente, realizada por Modesto Carone, faz a opção *Contemplação*, que também considero mais apropriada para o texto de Kafka, como veremos mais adiante.

114 Es its ja wirklich eine heillose Unordnung darin oder vielmehr: es sind Lichtblicke in eine unendliche Verwirrung hinein und man muß schon sehr nahe herantreten, um etwas zu sehen”

intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.” (KAFKA, 1997, p.6.)

Na famosa abertura de *A metamorfose*, estamos diante do despertar assustado de Gregor Samsa. Quem é Gregor Samsa? Quando ele foi dormir? Onde acordou? O clímax da narrativa abre a narrativa. A linguagem presentificada de Kafka, não permite antecedentes, ela inicia como um fragmento, um instantâneo que abole a causa e o efeito, um clique oportuno da câmera.

É importante notar que *Contemplação* não apresenta o motivo fotografia, nem trata da técnica como tema, diferente de outras narrativas mais longas (*Desaparecido*, por exemplo) ou mesmo escritos pessoais. Ainda assim, sua leitura dá a ver, desde a escolha do título, como eu venho repetindo a palavra contemplar, o fundamento fotográfico dado a essa escrita.

Quem contempla, retomando o título do livro, mergulha numa espécie de presente contínuo. Ignora o passado das coisas, a história que as tornou o que são agora, neste instante. Ignora também o futuro: não projeta, não cria expectativas, não concebe planos para influir sobre o que elas são neste momento. Contemplar é um modo de observação que exclui o desejo e a necessidade de agir sobre as coisas. A palavra alemã escolhida por Kafka para o título, *Betrachtung*, traz, de um lado, o sentido concreto da percepção e apreensão ótica do mundo exterior. De outro, traz o sentido da reflexão abstrata ou da interiorização contemplativa – aqui, reflexões sobre o ato de olhar. Por isso a tradução *Contemplação* parece mais apropriada que *Meditações*, primeira tradução em Português. “Contemplação”, além de vir no singular, exigência de Kafka para o título do livro no processo de sua publicação, carrega a conotação do olhar, da visualidade, a que a palavra “meditação” não remete de imediato.

Vários fragmentos<sup>115</sup> de *Contemplação* iniciam com frases que se assemelham a comentários ou pontos de vista do narrador, carregados de um tom prosaico que se avizinharia da crônica não fossem ficção e linguagem em experimento. “Decisões” principia com uma

---

115 É importante notar que não se trata de uma coletânea de contos, e sim fragmentos, para a hipótese aqui perseguida. Nesse momento finissecular de experimentação da escrita de que fazia parte Franz Kafka, o conto, a crônica, já ocupavam espaços definidos de gêneros literários. Além disso, o efeito fotográfico de congelar fragmentos de tempo e espaço, pedem esse termo, mais material e visual.

espécie de impressão do narrador, intuindo que mesmo com deliberada energia deve ser fácil levantar-se de um estado miserável. Noutra ponta, o leitor é convidado a ver a força de persuasão do ar depois do temporal. A construção literária pressupõe que o narrador já não recorre à experiência: as ações, as imagens e as coisas vão sendo oferecidas por sua consciência imediata naquele exato momento em que a narrativa decorre, no mesmo tempo/espaço presente em que seus personagens atuam.

Ao não interrogarem nem passado nem futuro, os narradores e personagens de *Contemplação* se movimentam no mundo como se fosse eterna a duração do que ali se passa. Assim como um flagrante fotográfico. Ocorre uma adesão empática ao estado imediato das coisas, como se quem observa (a si mesmo ou ao que lhe é exterior) desconhecesse a passagem do tempo - e, portanto, não soubesse discriminar ou supor relações de causalidade.

Certo desprezo pelo tempo linear traz uma narrativa presentificada, erigida numa ausência de passado e futuro ou na fusão de todos os tempos num só: o tempo do fato narrado. Isso aparecerá nas narrativas mais longas, e comparece, de forma mais radical, nos fragmentos da coletânea. Uma consciência imediata e fugaz faz sobressair em *Contemplação* a nítida impressão de instantaneidade, do presente contínuo que agrupa sobre si passado e futuro, como os dois homens que passam correndo diante do narrador sem que esse impeça as suas trajetórias, sem interessar de onde venham ou para onde vão. O tempo/espaço demonstra dissolver-se e, em seu caldo ácido, mistura-se homogeneamente às ações de seus personagens, tornando-as menores, de curta duração, fragmentadas, marginais, radicalmente contemporâneas. “Kafka não cedeu à sedução do mito”, nos diz Walter Benjamin em seu ensaio sobre o autor (BENJAMIN, 1994, p.143). Nem ao tempo do mito, nem à liberdade. O fragmento de Kafka enclausura definitivamente narrador, personagens e leitor.

No entanto, essa suposta miniaturização, tanto estrutural e estilística quanto de uma grandiosidade do destino de seus personagens, traz justamente a potência e o interesse da narrativa Kafkiana. A mesma potência da imagem flagrante, do efeito paralisante de choque, da cena do crime de que Benjamin fala em *Pequena História da Fotografia* (BENJAMIN, 1994, p.107).

Se contextualizações e coerências ficariam comprometidas a partir da avalanche fotográfica que sofreu o século 20, essas mesmas imagens podem ser o gatilho necessário para

a manifestação consciente da efemeridade que assolaria as vidas modernas e da velocidade das mudanças. “Caberia, portanto, à consciência demonstrar a provisoriedade de todas as configurações dadas, senão até mesmo de despertar o pressentimento de ordem justa do existente natural” (KRACAUER, 2009, p. 79), escreve Kracauer em seu ensaio sobre a fotografia de 1927. É nesse ponto crucial do argumento de Kracauer que ele recorre justamente a Kafka, associando a narrativa do autor ao olhar fotográfico. Para ele, a escrita de Kafka – em geral, não necessariamente *Contemplação* – tanto ilustra como desafia esse processo:

Nas obras de Franz Kafka, a consciência emancipada assume essa obrigação; ela destroça a realidade natural e contrapõe os fragmentos um ao outro, mudando-lhes a ordem. Nada pode tornar mais evidente a desordem dos resíduos refletidos na fotografia que suprimir toda relação habitual entre os elementos naturais. (KRACAUER, 2009, p. 79)

A escrita de Kafka, para Kracauer, portanto, leva esse efeito fragmentário, próprio da técnica fotográfica, ao extremo. Dissolvendo aquilo que é familiar da realidade, ela resiste à reintegração dos elementos a um todo harmonioso. A obra de Kafka mobilizaria a estética fotográfica da fragmentação sem oferecer espaço para a coerência ou a síntese.

Ademais, a prosa de extensão curta traz, a partir da delimitação do espaço da escrita mesmo, materialmente uma espécie de semelhança física com a fotografia, cujas bordas impõem o limite da porção de realidade que será capturada.

## O Panorama Imperial

Ao lado do fascínio pela fotografia, que vemos nas descrições minuciosas das técnicas em seus diários, as *Cartas à Felice* sugerem que o autor seria bastante resistente a qualquer tentativa de estabelecer equivalências entre os seus retratos e sua escrita, como vimos. Entre todas as possibilidades oferecidas pela chegada e popularização da câmera, chama a atenção o Panorama Imperial [*Kaiserpanorama*], que Kafka cita em seus diários de viagem [*Reisetagebücher*], com mais entusiasmo que o cinema e menos desconfiança que a fotografia. Ao descrever a experiência de visitar um equipamento desses em 1911, “sua única diversão em Friedland”, ele sentencia:

Kaiserpanorama. Única diversão em Friedland. Não me senti propriamente à vontade, pois não esperava uma instalação tão bonita quanto a que encontrei; entrei com as botas sujas de neve e, assim, sentado diante do visor, mal encostava no carpete com as pontas dos pés. Tinha esquecido a disposição dos panoramas e, por um momento, tive medo de ter que ficar passando de uma cadeira para outra. Um velho em uma mesinha iluminada, lendo um exemplar de *O mundo ilustrado*, dirigia tudo. Após algum tempo, um Ariston tocou para mim. Depois entraram também duas senhoras, sentam-se à minha direita, e depois outra, à esquerda. Bréscia, 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 enquanto olhava para trás. Uma família, tendo um jovem lendo em primeiro plano, com uma das mãos na têmpora, e um menino à direita, esticando um arco sem corda. Monumento do herói Tito Speri: desleixada e animadamente a roupa tremula sobre o corpo. Blusa, chapéu de aba larga. **Imagens mais vivas do que no cinematógrafo, por darem ao olhar a calma da realidade. O cinematógrafo dá ao observado a agitação de seu movimento; a calma do olhar parece mais importante.** Piso polido das catedrais diante de nossa língua. **Por que não há uma união entre cinema e estereoscópio dessa forma?** Cartazes com 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 me fizera bem, não me atrevi. Recebi o próximo programa. Aberto das 10 às 10 horas. (KAFKA *apud* Santos, 2010, p. 26. Grifos meus)

Diferente do fluxo contínuo de imagens que trazia o cinema, o Panorama Imperial possibilitava um equilíbrio entre movimento e estaticidade, entre o espetáculo e a contemplação. Cada imagem, exposta por cerca de dois minutos, poderia ser examinada em detalhe. Mais importante, cada imagem era separada pela exibição de slides vazios, uma intermitência que permitia reflexão, ponderação e imaginação – “se havia um ponto arquimediano de rejeição da cinematografia, ele estava ali, em Friedland, no *Kaiserpanorama*”, escreve Zischler, um estudioso da obra de Kafka. (ZISCHLER, 2005, p.42)

O que parece ser de maior importância para Kafka, no sentido de fazer do Panorama Imperial um meio superior ao cinema, era a possibilidade de interferência, reflexiva que fosse, do espectador. Enquanto a sequência de imagens do cinema é movimentada mecanicamente, são a imaginação e o olhar do espectador que criam a narrativa da sequência do Panorama Imperial. Para Carolin Duttlinger, outra comentadora da obra de Kafka, que se detém justamente sobre os temas fotografia e cinema, as fotografias estereoscópicas e esse episódio específico, registrado nos diários, foi crucial para o desenvolvimento da escrita de Kafka, pois acende um modo de percepção que pode mobilizar a ficção. (DUTTLINGER, 2007, p.12)

## O Passageiro

Para, na leitura, podermos chegar ao mesmo efeito de repouso visual, é preciso que se crie o movimento, a mudança de ângulos e o caminho do olhar. Os momentos de congelamento de imagem, de capturas do instantâneo (os lampejos) só serão de fato percebidos se o movimento for criado. É neste ponto que Kafka, mais uma vez, jogando, puxa o tapete de seu leitor. O tipo de leitura que os textos de *Contemplação* demandam, em que é possível parar numa palavra, numa passagem, numa imagem, voltar atrás e buscar coincidências são impossíveis para o espectador do cinema ou mesmo do Panorama Imperial. Se, no ato de leitura, o leitor parece ter o controle de sua experiência, diferente do cinema, por exemplo, os textos de Kafka desafiam esse lugar.

Assim como a fotografia e o repouso do olhar parecem ter um privilégio sobre a experiência do cinema, Kafka, sem recorrer a manifestos, tão usuais em seu tempo, mostra que a escrita ainda apresenta vantagens sobre a fotografia, sem no entanto, deixar de inscrever na escrita a dimensão visual característica da fotografia (e não da pintura, por exemplo).

Quando, ao descrever *Contemplação*, em outra missiva a Felice, Kafka usa a palavra *Lichtblick* (lampejo), ele implica uma conotação de imagens repentinas, fazendo lembrar o flash fotográfico (*Blitzlicht*). Um bom exemplo de *Lichtblick* / *Blitzlicht* em *Contemplação* se encontra no parágrafo central de *O Passageiro*, fragmento que se encontra, não surpreendentemente, na metade do livro. O instantâneo descrito a seguir, é justaposto ao bonde em movimento.

Primeiro, Kafka nos dá o ângulo da fotografia – e do fotógrafo: “Estou em pé na plataforma do bonde e totalmente inseguro em relação à minha posição neste mundo, nesta cidade, na minha família” (KAFKA, 1999, p.28)

Esse narrador – personagem – ângulo de visão é um mero passageiro no ambiente, um anônimo entre tantos – assim como os fotógrafos, que não raro não sabemos quem são. No segundo parágrafo é que ele nos dá uma descrição detalhada da mulher que está perto dele. Muito mais um olhar invasivo que uma observação distante, sugerindo um

enquadramento aproximado e, notavelmente, qualquer interferência de possíveis visões periféricas, do que se passa à volta, ou descrição do movimento do bonde:

Aparece tão nítida para mim que é como se eu a tivesse apalpado. Está vestida de preto, as pregas da saia quase não se movem, a blusa é justa e tem uma gola de renda branca fina, ela mantém a mão esquerda espalmada na parede do bonde e sombrinha da mão direita se apóia no penúltimo degrau mais alto. Seu rosto é moreno, o nariz levemente amassado dos lados termina redondo e largo. Tem cabelos castanhos fartos e pelinhos esvoaçando na têmpora direita. Sua orelha pequena é bem ajustada, mas por estar próximo eu vejo toda a parte de trás da concha direita e a sombra da base. (KAFKA, 1999, p.28-29)

A leitura poderia até confirmar a frase de Kracauer, em seu ensaio sobre a fotografia, em que afirma que é a moda, em seus detalhes, que segura o olhar – chamando a atenção para a dimensão material da busca do olhar (KRACAUER, 2009, p.72).

Na passagem, não há contato visual entre o narrador e a mulher vestida de negro. É o olhar que registra, de modo estereoscópico, com precisão tátil, a vestimenta da moça. A ausência de distrações a esse enquadramento, que poderia surgir no movimento do bonde, por exemplo, marca a afinidade com esse olhar completamente concentrado. Diferente da descrição literária mais comum no século 19, essa passagem não oferece nenhum contexto. O encontro casual de um passageiro anônimo com uma mulher de quem nada sabemos (o autor e o narrador abdicam da posição onisciente e não nos dão qualquer pista para a roupa negra, foco de atenção do passageiro) e a percepção detalhada produz quase uma sensação de estranhamento no leitor (que não verá uma paixão a primeira vista se desenvolver, nem saberá por que a moça está de preto. Assim como uma fotografia urbana anônima, congelou-se uma imagem no tempo.

O próprio narrador-fotógrafo, então, reflete sobre a imagem que viu, garantindo o repouso e a reflexão reivindicadas por Kafka. Se, no início, a mulher parecia uma antítese firme e segura à instabilidade do homem que se apresenta no primeiro parágrafo, terminamos com as reflexões do “fotógrafo” sobre a imagem: “Naquela ocasião eu me perguntei: como é que ela não está espantada consigo mesma, conserva a boca fechada e não diz coisas desse tipo?” (KAFKA, 1999, p.29)

A mulher, aqui, é apenas o objeto da foto, a ela não se pode dar maior profundidade. Embora o olhar sobre a mulher seja uma imagem congelada, é preciso lembrar que tudo



ocorre num bonde em movimento, se aproximando da parada onde ela deixará o veículo. O movimento e o congelamento da imagem precisam, aqui, ser justapostos para que o leitor possa perceber o momento de congelamento. Kafka faz, assim, com que a literatura triunfe nessa batalha de representação, pois é capaz de juntar as duas coisas.

### Considerações Finais

Em uma carta de 19 de Dezembro de 1934 endereçada a Walter Benjamin, Adorno descreve Kafka como um fotógrafo que usa uma câmera imaginária para gravar / guardar cenas da modernidade, a partir de uma perspectiva redentora. Carolin Duttlinger, em seu estudo, chama a atenção para outra possibilidade: a fotografia e suas falhas seriam redimidas pelo Kafka escritor e sua recusa em transcender as falhas intrínsecas à técnica – no lugar de um mundo sendo redimido pelo Kafka fotógrafo. Seguindo o pensamento de Duttlinger, embora Kafka não utilize literalmente uma câmera para suas criações, seus textos são, de fato, capazes de emular a posição do fotógrafo de diversas maneiras. Elas não só competem com o fotógrafo, numa luta interna pelo controle interpretativo, como se o olhar de apenas um ângulo (ou apenas uma voz narrativa) pudessem garanti-lo, por exemplo. Ou a ênfase em detalhes aparentemente menos importantes, que, de repente, levam por terra os significados das cenas, ou o foco nas fachadas, aparências (sejam as monstruosas, sejam as femininas). Ou, ainda, as descrições detalhadas, que parecem levar a significados mais profundos do texto, mas resistem, fixas e opacas.

Mais do que buscar significados para a fotografia em seu tempo, ou empreender críticas sobre ela, as criações literárias de Kafka reforçam seu caráter misterioso (ou estranho, *unheimlich*) – é impossível determinar, com clareza, quem está por trás da lente (ou da pena), por que aquele ângulo foi escolhido, por que determinado foco e não outro. A atração de Kafka pela fotografia parece preocupar-se justamente com os aspectos que fazem essa forma de representação encontrar (ou demandar) a literatura. Vemos uma escrita efrástica que não deixa de lado a insistência da fotografia em resistir a esse processo. É como se a fotografia só pudesse oferecer uma visão limitada da realidade, ainda que intrigante, e o mais interessante, sempre, fosse o que está por trás dela. A fotografia, portanto, desafia a escrita. E Kafka luta

para que, nessa batalha criada por ele mesmo, a escrita saia vencedora, ainda que, de uma vez por todas, devedora dessa nova técnica e forma de percepção.

Além da relação com o tempo, sempre presente, *Contemplação* mostra ao leitor uma vida urbana, em que personagens e espaços permanecem anônimos, assim como a fotografia urbana, e para isso, o autor recorre a constantes mudanças de perspectiva, ângulos de visão – Kafka fala, em carta a Felice, em “*kleine Winkelzüge*”, pequenos truques, sem perder *Winkel* (ângulo) da palavra.<sup>116</sup>

Para o germanista Andreas Huyssen, *Betrachtung* foi uma contribuição fundamental para a trajetória da literatura urbana em forma curta, “um experimento de escrita urbana que é conceitualmente ambicioso e literariamente ousado, de formas que transcendem as descrições miméticas das cenas urbanas que prevaleciam na Áustria” (HUYSSSEN, 2015, p.57).

Há, em *Contemplação*, uma relação da escrita bastante mediada pela visualidade, pela fotografia, que, como Huyssen argumenta, conecta esse livro aos experimentos de Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, por exemplo, duas décadas mais tarde. A fotografia ou cinema não são mencionados explicitamente em *Contemplação*: é uma estrutura visual subjacente à escrita, uma ausência que ressalta ainda mais o impacto desses novos meios de representação sobre a escrita do autor.

Assim como esses críticos culturais que são seus contemporâneos, Kafka não permite que a entrada da fotografia no vocabulário corrente da visualidade ocorra sem o atrito do pensamento e o desafio da arte. A partir de Kafka, a ideia de uma imagem num texto literário não pode mais ser simplesmente pensada como metáfora ou descrição efrástica. E a palavra *Bild*, por sua vez, também não se refere mais a gravuras ou pinturas ou imagens do pensamento. A fotografia entra no campo semântico desse vocábulo quase genérico da visualidade, mas que dá uma dimensão material maior do que “imagem” nos dá em Português, por exemplo.

---

<sup>116</sup> A tradução disponível em português usa a palavra “pretextos”, que mantém o caráter de experimento, mas perde a semântica visual.



Com *Contemplação*, podemos dizer, ele cria um primeiro álbum literário, talvez profético do que virá em sua obra. Assim como um álbum de fotografias, não há um fio narrativo, mas uma série de imagens que se ligam por pequenas coincidências. No álbum de Kafka, coincidências vocabulares. Nos álbuns, percebemos ainda os espaços entre as imagens, as lacunas, o tempo para o repouso do olhar e a imaginação. A atividade da escrita parece ainda ser, para Kafka, a forma mais livre de representar e perceber o mundo.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: *Prismas*. Tradução por Augustin Wernet e Jorge Mattos Britos de Almeida. São Paulo: Ática, 1998

ADORNO, Theodor. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. Tradução por José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Unesp, 2013

BENJAMIN, Walter. A Pequena História da Fotografia. In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010. p. 91-107.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010. p. 137-164.

DUTTLINGER, Carolin. *Kafka and Photography*. New York: Oxford University Press, 2007

DUTTLINGER, Carolin. “Film und Fotografie” in AUEROCH, B e ENGEL, M. (orgs). *Kafka Handbuch*. JB Metzler, 2010, p. 72-79.

HUYSSSEN, Andreas. Modernist Miniatures: Literary Snapshots of Urban Spaces. *PMLA*, Vol. 122, No. 1, Special Topic: Cities (Jan., 2007), p. 27-42

HUYSSSEN, Andreas. Kafka’s *Betrachtung* in the Force Field of Photography and Film. In: \_\_\_\_\_. *Miniature Metropolis: Literature in Age of Photography and Film*. Harvard University Press: Cambridge / London, 2015, p. 52- 83.

KAFKA, Franz. *Cartas a Felice*. Tradução Robson Soares de Macedo. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

KAFKA, Franz. *Reisetagebücher*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1994.



KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução por Modesto Carone. São Paulo, Companhia das Letras, 1997

KAFKA, Franz. *Contemplação/ O foguista*. Tradução por Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KAFKA, Franz. *Betrachtung*. Disponível em <https://www.ngiyaw-ebooks.org/ngiyaw/kafka/betrachtung/betrachtung.pdf> (acesso em novembro de 2015)

KAFKA, Franz. *Briefe an Felice*. Disponível em <https://www.odaha.com/sites/default/files/BriefeAnFelice.pdf> (acesso em novembro de 2015)

KRACAUER, Siegfried. *O Ornamento da massa*. Tradução Carlos Eduardo Jordão Machado. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

NEYMEYR, Barbara. “Betrachtung” in AUEROCH, B e ENGEL, M. (orgs). *Kafka Handbuch*. JB Metzler, 2010, p. 111-126

RICHTER, Gerhard. Unsettling Photography: Kafka, Derrida, Moses. In: *CR: The New Centennial Review*, Reminders: Of Jacques Derrida (fall 2007), Vol. 7, No. 2, Michigan State University Press, 2007, p. 155-173.

SANTOS, Thiago Benites dos. Franz Kafka e o medium Kaiserpanorama In: *Revista Contingentia*, Vol. 5, No. 2, novembro 2010, p. 23–32

SCHÖTTKER, Detlev. *Vielfältiges Sehen – Franz Kafka und der Kubismus in Prag*. Disponível em [http://www.z-i-g.de/pdf/ZIG\\_4\\_2010\\_denkbild.pdf](http://www.z-i-g.de/pdf/ZIG_4_2010_denkbild.pdf) (acesso em novembro de 2015)

STIEGLER, Bernd (hsg). *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart: Reclam, 2010.

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