

Franz Kafka e o *medium Kaiserpanorama*

recebido em 19/09/2010 e aceito em 01/10/2010

Thiago Benites dos Santos

The reception of Franz Kafka's work is normally seen from the perspective of human condition, the labyrinth, the bureaucracy that imposes itself over the individual and so on. There is no doubt about the importance of this perspective for the study of Kafka's work. Nevertheless, the objective of the present paper is to point out another aspect in Kafka's work, which is the relation to the visual medium *Kaiserpanorama* in his fictional writings. The starting points of this discussion are the books "Kafka goes to the movies" by Hanns Zischler published in 1996 and "Kafka und der Film: über kinematographisches Erzählen" by Peter-André Alt published in 2009. Thus, based on these publications this study intends to analyse the importance, that this optical medium may have had over Franz Kafka and in which ways it is possible to identify this new perception in his literary work, specially in the tale "An imperial message". The main topic is constructed around the profundity of the 3D-image as seen through a *Kaiserpanorama*, and its static plasticity.

Keywords: Franz Kafka; visual *media*; Kaiserpanorama; photography.

1 Apresentação

O presente artigo se insere no âmbito da Literatura Comparada e interdisciplinaridade e se ocupa das relações entre literatura e outras áreas do conhecimento ao pretender identificar na escrita de Franz Kafka a presença de um *medium* de massa bastante popular no final do século XIX e início do século XX: o *Kaiserpanorama*. Seu impulso inicial é uma tentativa de encontrar motivações para a forte visualidade presente em alguns textos do escritor tcheco. Nesse contexto, essa marcante visualidade é entendida como pressuposto na narrativa kafkiana. Como ponto de partida para o trabalho serviram as obras *Kafka vai ao cinema* (1996) de Hanns Zischler, que se debruça mais especificamente sobre o material biográfico legado pelo escritor e *Kafka und der Film: über kinematographisches Erzählen* (2009) [Kafka e o filme: sobre a narrativa cinematográfica] de Peter-André Alt, ainda sem tradução no Brasil, no qual o autor tenta complementar a visão de Zischler que se limita mais ao biográfico. Alt tenta aproximar a percepção do

Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar. Bolsista CNPq; E-mail: thiagoenites@yahoo.de

Kaiserpanorama na obra ficcional de Franz Kafka. A palavra *Kaiserpanorama* surgirá em itálico, já que se optou pela utilização da expressão no original em alemão, porém, existem denominações em português como “Panorama Kaiser” ou ainda “Panorama do Imperador”.

2 Fotografia esteresocópica e Franz Kafka

O *Kaiserpanorama* constitui-se de um dispositivo através do qual se assiste a uma sequência de fotografias estereoscópicas, que, através de um dispositivo binocular, surgem aos olhos com efeito tridimensional. A primeira apresentação pública da fotografia estereoscópica se realizou na primeira Exposição Universal de Londres em 1851 pelo francês Jules Dobascq, que impressionou a rainha Vitória com seus aparelhos ainda que o desenvolvimento da esteoroscopia tenha surgido anteriormente, pois já havia apresentações de imagens tridimensionais em forma de desenho. Já o dispositivo que se cristalizou e se manteve com o nome de *Kaiserpanorama* só foi desenvolvido por August Fuhrmann, que em 1880 realizou as primeiras apresentações em Breslau (atual Wrocław, na Polônia) e Frankfurt e com o sucesso imediato já em 1883 fundou em Berlim uma empresa que coordenava uma rede de filiais que se localizavam em outros locais.¹ Abaixo uma descrição do próprio Fuhrmann a respeito de seu dispositivo:

O Panorama é uma rotunda elegante e representativa com uma chapa de nogueira e diâmetro de 3m e 75 cm: ele se apoia sobre seis pés e mede 2 m e 40 cm do chão até o canto superior entalhado. Os apoios do braço possuem um prático e sólido revestimento em couro castanho escuro; a cortina inferior de tecido é extra impermeável contra fogo.²

Abaixo uma ilustração desse dispositivo, o exemplo aqui apresentado é um dos poucos remanescentes ainda originais e se encontra em Wels na Áustria:



Figura 1 – Kaiserpanorama

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

Cada posição equipada com um binóculo oferece ao espectador sentado (que poderiam chegar a vinte e cinco simultâneos) em torno da rotunda a ilusão de profundidade e maior proximidade à realidade da fotografia estereoscópica. Entre seus principais temas encontravam-se [para o público burguês europeu da época] paisagens exóticas, países distantes, cidades turísticas: Cairo, Roma, caçada na África, etc. que semanalmente eram acrescidas de novas imagens. Após o

desenvolvimento da fotografia, o *Kaiserpanorama* atuou como forma de divulgação de locais que, de outra forma, seriam inacessíveis a uma grande parte das pessoas. A fotografia estereoscópica em si é uma imagem duplicada com um leve deslocamento do foco que através do visor é percebida como uma só com o efeito de profundidade. Abaixo ilustração de uma dessas fotografias na qual, ao se apoiar em um ponto de referência nas bordas, se pode verificar que o ângulo não é exatamente idêntico:



Figura 2: Instalação de uma lanterna a gás em Berlim 1890 (FUHRMANN, August)

Fonte: <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/1293110>

Por exemplo, na fotografia à direita se percebe melhor delineado o contorno de alguém na extremidade esquerda, que na primeira mal se percebe, pois é possível perceber somente um ponto fora do enquadramento. A percepção evocada pelo *Kaiserpanorama* diferencia-se fundamentalmente das formas de percepção provocadas pelo cinema, especialmente porque nele 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. Mesmo divergindo essencialmente da experiência cinematográfica, é frequentemente mencionado como um precursor do cinematógrafo. E com certa segurança se poderia afirmar que é um parente bastante próximo das mais recentes tecnologias como o cinema e a TV em 3D que também encontram suas raízes nesse dispositivo.

O *Kaiserpanorama* encontrou, entre outras, duas grandes representações literárias em *Os sonâmbulos* (Die Schlafwandler, 1931/32) de Hermann Broch e *Infância berlinense por volta de 1900* (Berliner Kindheit um 1900) de Walter Benjamin. Em ambos os casos, os autores realizam descrições do aparelho e seu mecanismo, bem como da percepção evocada. Já em Franz Kafka a tentativa de aproximação se dá através da impressão oferecida em alguns contos e que poderia ter se originado de suas visitas realizadas tempo vago em suas viagens profissionais. Como prova concreta de suas impressões da fotografia estereoscópica, se toma uma anotação existente em seu diário de viagem no qual ele descreve uma dessas visitas. Esse apontamento será tomado como ponto de partida para uma abordagem do tema aqui proposto, já que ele não menciona manifestamente o *Kaiserpanorama* em seu material ficcional, mas sim faz referência a esse dispositivo em uma viagem de trabalho a Friedland com comentários que mostram certa reflexão a respeito do aparelho. Sua anotação realiza uma comparação entre *Kaiserpanorama* e cinematógrafo e demonstra um maior entusiasmo em favor do primeiro. Entre

janeiro e fevereiro de 1911 ele realizou viagens profissionais a Friedland e Reichenberg e no tempo vago se distraiu com esse aparelho que lhe era familiar desde a juventude em Praga. Conforme suas anotações, ele se sentia manifestamente mais atraído pelo *Kaiserpanorama* do que pelo cinema por ele 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. Abaixo, citado em sua íntegra, o relato de Kafka sobre suas impressões extraído de 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 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 tábua, 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.³

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 as imagens móveis do cinema eram inquietantes para os sentidos. Conforme Hanns 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.⁴ 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.⁵

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 foram sobretudo as esculturas e os espaços esculturalmente observados que Kafka transmitiu de sua visita ao *Kaiserpanorama*.⁶

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 referências mais manifestas de Kafka a respeito de seus sentimentos em relação ao *medium*, porém sua investigação não ultrapassa o nível do biográfico e não busca aproximar essa experiência aos textos literários. Já Peter-André Alt em *Kafka und der Film* tenta identificar mais nitidamente como a linguagem das imagens do dispositivo seriam identificáveis dentro da 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 prata transportavam atrás do barqueiro um esquite sobre o qual era evidente que jazia um ser humano, debaixo de um grande tecido de seda estampado de flores e provido de franjas.⁷

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”.⁸

Kafka escreveu duas versões da abertura desse conto, a primeira em 21 de outubro de 1913 em seu diário, a segunda, como mencionado, 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 e 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”.⁹ 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. Na primeira versão de 1913 existe uma série de imagens, mas que são mais fortemente unidas e apresentam maior coerência entre uma imagem e outra. Abaixo o trecho retirado na íntegra de seu diário:

Em um pequeno porto de uma aldeia de pescadores uma barca era equipada para viagem. Um jovem de pantalona fiscalizava os trabalhos. Dois velhos marujos carregavam sacos e caixas até uma ponte de embarque onde um homem corpulento com pernas afastadas recebia tudo e entregava a mãos que se esticavam para ele do interior escuro da barca. Sobre grandes blocos de pedra que cercavam um canto do cais estavam sentados cinco homens meio inclinados e sopravam a fumaça de seus cachimbos em todas as direções. De tempos em tempos o homem de pantalona vinha até eles, articulava algo e batia em seus joelhos. Regularmente tiravam um jarro de vinho de trás de uma pedra onde ficava conservado na sombra e um copo com um vinho tinto adiafano perambulava de mão em mão.¹⁰

Ao se comparar as duas versões se torna mais claro como a segunda versão do conto tentaria uma aproximação à sequência serial do dispositivo. 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 poderiam apresentar a questão da representação difusa através da imitação de técnicas estereoscópicas. De forma semelhante o conto *Na Galeria* (1919) que, em suas duas longas e esticadas frases,

divididas unicamente por vírgulas e ponto-e-vírgula, exibem imagens isoladas fechadas em si. Aqui 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.¹¹

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 uma forma de andamento sequencial. Na medida em que a descrição se desenvolve perante os olhos do leitor, a imagem se estende em uma perspectiva de profundidade com todos os seus detalhes. 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.

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.¹²

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”.¹³ 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”¹⁴ 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. Tal interpretação exigiria maiores esclarecimentos, pois parece forçar um pouco a aproximação sem tornar clara uma maior relação.

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. Deve-se mencionar que em geral a análise de Alt se limita mais especificamente ao mecanismo do *Kaiserpanorama* que se caracteriza pela serialização de fotografias, porém sua análise não se debruça sobre a percepção em si da fotografia estereoscópica tridimensional em Kafka.

Um caso não mencionado por Zischler ou Alt, 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 em alemão significa imperial e provém de Kaiser [imperador] que é um dos elementos do nome do dispositivo.

A aproximação nesse caso 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, em função de sua relativa brevidade, aqui 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 forram 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.¹⁵

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 ilustraria o mecanismo do aparelho em si, não oferece exatamente a percepção tridimensional que o estereoscópio proporcionaria. Ainda no livro *Um médico rural* se pode encontrar outro texto que 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”.¹⁶

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, parece contrair toda a complexidade do descrito em um quadro único em que o andamento temporal parece ser completamente cancelado. Parece irônico o fato de o conto ter como tema justamente o tempo e o espaço. Ao mesmo tempo em que ele discute o tempo, este parece desaparecer no andamento da narrativa e no primeiro plano perdurar somente o espaço da imagem oferecida pelo narrado.

Conclusão

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 se pôde verificar, produzem mais uma agitação do olhar. 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 *close*s e instantâneos lhe são estranhas.

NOTAS

¹ POCH, Bernd. *Das Kaiserpanorama: Das Medium, seine Vorgänger und seine Verbreitung in Nordwestdeutschland*. s. d. Disponível em: <http://www.massmedien.de/kaiserpanorama/emden/emden.htm>. Acesso em: 15 set. 2010

² SCHEINAST, Andreas. *Bericht Kopie des Kaiserpanoramas*. s. d. Disponível em: <http://www.scheinast.at/referenzen/kaiserpanorama.html>. Acesso em: 17 set. 2010.

³ KAFKA, Franz. *Reisetagebücher*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1994. p. 15-16, tradução nossa.

⁴ ZISCHLER, Hanns. *Kafka vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. p. 40

⁵ ZISCHLER, Hanns. *Kafka vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. p. 41.

⁶ ZISCHLER, Hanns. *Kafka vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. p. 42.

⁷ KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 66.

⁸ ALT, Peter-André. *Kafka und der Film: Über kinematographisches Erzählen*. München: C. H. Beck, 2009. p. 148, tradução nossa.

⁹ KAFKA, Franz. *Reisetagebücher*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1994. p. 16, tradução nossa.

¹⁰ KAFKA, Franz. *Tagebücher: 1912-1914*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1990. p. 198, tradução nossa.

¹¹ KAFKA, Franz. *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 22.

¹² ANDERS, Günther. *Kafka: Pró & Contra: os autos do processo*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 73-74.

¹³ ALT, Peter-André. *Kafka und der Film: Über kinematographisches Erzählen*. München: C. H. Beck, 2009. p. 157, tradução nossa.

¹⁴ KAFKA, Franz. *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 23.

¹⁵ KAFKA, Franz. *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 41-42.

¹⁶ KAFKA, Franz. *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 40.