

CONSIDERAÇÕES SOBRE IMAGEM E GESTO NA OBRA DE FRANZ  
KAFKA

Tomaz Fernandes Izabel, AMORIM  
(Orientadora): Profa. Dra. Jeanne Marie Gagnebin de Bons

**RESUMO:** Considerações a partir dos textos de Franz Kafka e de comentaristas como Walter Benjamin, Theodor W. Adorno e Günther Anders, sobre o processo de criação de imagens do escritor tcheco, das quais se diz não terem significado claro. Tentaremos mostrar como o modo de expressão de Kafka é representante de uma crise da narrativa e igualmente de uma tentativa de sua superação. Focaremos os aspectos mais plásticos de sua obra através de dois conceitos recorrentes: imagem metafórica e gesto.

**Palavras-chave:** Literatura Alemã, Franz Kafka, Modernidade, Metáfora, Gesto.

Se é verdade que a gravidade dos temas dos quais Franz Kafka trata em sua obra – lei, liberdade, morte, família – quase que se impõem ao leitor e à crítica, como que pedindo para serem compreendidos e organizados de maneira inteligível, por outro lado parece que o verdadeiro trabalho da crítica é mostrar como esse choque com a Esfinge (Decifra-me ou te devoro!) é construído e como as próprias imagens configuradas nestes temas trazem em si, talvez, mais aspectos dignos de nota e reflexão do que propriamente as grandes questões metafísicas. Theodor Adorno afirma, em relação ao romance *O Processo*: “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”<sup>1</sup>. Esta consideração expressa a crença de que a arte de Kafka possui um poder de insurreição contra a fantasmagoria apropriante do mundo moderno. O caráter fragmentário de suas imagens é uma forma de não identificação, tanto com o mundo de que trata, quanto com a própria obra literária. Como se cada parte do texto se pusesse contra um sentido total, apaziguador, do texto. Esta preocupação fundamental de compreender o que significam estas construções e imagens aparentemente sem sentido (como Odradek) impõem-se ainda mais do que os próprios temas. Como se a maneira com que dissesse importasse mais do que o dito, como se o próprio caminho narrativo de Kafka trouxesse consigo um teor maior de verdade do que suas queixas contra o pecado original de Deus.

Mas que tipo de símbolo oco ou prismático é este que Kafka utiliza que tem seu significado alterado a cada novo ponto de vista lançado, que se preenche de novo significado a cada narrativa? Para compreender a novidade e talvez as razões que levaram a este esvaziamento semântico (e conseqüente potencialização de significados)

---

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”, in *Prismas*, Pág. 243.

recorreremos a uma pequena exposição sobre a composição da imagem como símbolo, signo ou metáfora, seu uso estético e sua renovação em Kafka.

O clássico *Curso de Lingüística Geral* de Ferdinand de Saussure descreve o signo, ou seja, o componente primeiro da linguagem, como o todo constituído por significado, a idéia por trás do que será expresso, e significante, o meio mesmo da expressão<sup>2</sup>. Claro que neste momento ele está muito mais interessado em definir conceitos para o estudo da língua falada do que para o estudo da literatura. Nos parece, no entanto, que o processo metafórico ou simbólico é constituído de uma dualidade similar a esta que Saussure apresenta. Todo o processo comunicativo passa necessariamente por algo a ser expresso e que tem que ser expresso de alguma maneira; estes dois pólos da comunicação nos permitiriam considerar o processo metafórico como o próprio processo de comunicação baseado no símbolo. A própria origem da palavra metáfora, do grego μεταφορά (metaphorá), significa transporte, ou seja, o processo de transpor conteúdo em forma. Encontramos no dicionário de termos literários de Massaud Moisés a seguinte constatação:

"A universalidade da metáfora ainda se manifesta como processo básico de comunicação verbal: se cada vocábulo apresenta simultaneamente um índice denotativo (literal ou referencial) e um índice conotativo (figurado ou polissêmico), a metáfora estaria implicada no ato mesmo de procurar traduzir em palavras os nossos pensamentos e sensações. Tudo se passaria como se o signo verbal fosse, por natureza, uma metáfora"<sup>3</sup>.

Desta forma poderíamos considerar o próprio processo de comunicação humano, e claro, o processo de escritura, como sendo composto por este mecanismo metafórico. O caso da literatura, no entanto, é um pouco mais específico. Enquanto o objetivo primeiro da comunicação nos discursos cotidiano e científico é restringir ao máximo o sentido de modo que a comunicação se dê da maneira mais próxima possível do significado primeiro, na linguagem estética o procedimento comum é de aumentar a polissemia, ou seja, carregar o significante ou a parte literal da metáfora de significados<sup>4</sup>. A metáfora, no entanto, não se constitui de duas partes, mas de três. É significado figurado e significante literal, mas também é metáfora, ou seja, a síntese de duas coisas que gera assim uma terceira parte.

Em Kafka, o ponto de apoio do leitor é justamente esta terceira parte, a combinação, embora não completa, destes dois lados. Pois a constatação de que se trata de uma metáfora o que estamos lendo nunca é dada, ou seja, tudo ou nada pode ter significados além do literalmente dito. Devido à estranheza das descrições e das situações o narrador kafkiano lança o leitor sempre neste canto de sala com a questão: é literal? Lançar interpretações a esmo, sem base textual, não vale para literatura nenhuma e ainda menos para Kafka. Tomar tudo como literal cria aquele típico mal-estar de que há ali algo há mais do que está sendo dito. Resta ao leitor o benefício da dúvida e a tomada da terceira posição: é a forma literal que pode ter um conteúdo escondido, sem

---

<sup>2</sup> Ferdinand de Saussure. *Curso de Lingüística Geral*, p. 81.

<sup>3</sup> Massaud Moisés. *Dicionário de termos literários*, pág. 282.

<sup>4</sup> Idem, pág. 283.

saber muito bem no entanto, onde firmar o pé nesta gangorra semiótica. A conclusão conciliadora do dicionário de termos literários guarda ainda uma questão interessante para se pensar sobre Kafka: “Vale dizer que o índice metafórico das frases (...) apenas se revela quando a leitura chega ao fim: é a globalidade de significação de um conto, romance ou novela que ilumina o conteúdo semântico das metáforas disseminadas pelo texto”<sup>5</sup>.

Por que será, então, quem em Kafka o sentido total da obra não se revela no fim da leitura, antes se complica mais? Uma possível tentativa de responder a esta questão, que aliás é a principal questão crítica sobre a obra de Kafka seria tentar caracterizar melhor este processo de criação de imagens do narrador kafkiano. Seriam alegorias, no sentido romântico ou teológico, seriam símbolos secretos ou metáforas? Günther Anders, em seu brilhante ensaio sobre Kafka, afirma:

“O alegorista põe em movimento seu mecanismo convencional (teológico, mitológico ou do gênero) de tradução ao substituir conceitos por imagens. O simbolista autêntico toma a parte pelo todo (*partem pro toto*), isto é, faz um objeto representar o outro, porque este, ao que se supõe, é da mesma substância que o outro. Kafka não faz nem uma coisa nem outra. O que ele traduz em imagens não são conceitos, mas situações”<sup>6</sup>.

A tomada de posição de Anders se dá com uma bela base material:

“O ponto de partida de Kafka não é uma crença comum, da qual nasçam os símbolos, mas apenas a *linguagem comum*, pois esta fica à disposição dele - até dele, o rejeitado - em toda a sua amplitude e profundidade. (...)Ela é inextorquível. Ele a partilha com o inimigo cortejado: o mundo. Mais ainda: ele *colhe no acervo preexistente da linguagem, do seu caráter de imagem*. Toma ao pé da letra as palavras metafóricas”<sup>7</sup>.

Este tomar ao pé da letra nos faz retornar àquela afirmação anterior de que o processo de metaforização é, na realidade, o próprio processo lingüístico. Anders, considerando as constantes metaforizações da fala cotidiana (como “afundar de vergonha” ou “morrer como um cão”) acaba por chegar nesta discussão: “O que Kafka faz não consiste em outra coisa senão submeter a um golpe de luz essas verdadeiras *imagens verbais*”<sup>8</sup>. Assim, além de esclarecer o mecanismo imagético de Kafka, Anders coloca-se sobre uma outra questão, intimamente ligada a esta, que é a do realismo em Kafka. A polêmica do “*Faut-il brûler Kafka?*” acaba por ganhar um forte argumento, a favor do realismo, baseado na própria comunicação humana. A opção de Anders, no entanto, de que o mecanismo principal de Kafka é a transcrição literal de situação em imagens tem de ser entendida em seu momento histórico. Ele se coloca contra uma linha de interpretação contrária, altamente simbolizante, representada principalmente pelo

---

<sup>5</sup> Massaud Moisés. *Dicionário de termos literários*, pág. 333.

<sup>6</sup> Günther Anders. *Kafka: pró e contra*, pág 57.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> Idem (nosso grifo).

amigo, testamenteiro e editor das obras de Kafka: Max Brod<sup>9</sup>. É contra uma teologização positiva e que delimita as nuances da obra de Kafka que Anders está se colocando. Compreendido o ambiente de debate fazemos, então, a observação de que a concepção de Kafka enquanto cristizador de situações, tanto empíricas quanto lingüísticas, nos parece brilhante, mas insuficiente. Não resolve a questão porque opta entre os dois aspectos e assim minimiza a pluralidade e complexidade das situações apresentadas por Kafka para a mera literalização de observações do mundo, ou seja, opta irrestritamente pelo literal, pelo significante da imagem. Sobre a tensão interna entre os elementos da obra e do todo, afirma Adorno: "Se o conceito de símbolo tem alguma pertinência na estética, (...) ela se deve unicamente à afirmação de que os momentos individuais de uma obra de arte remetem (...) para além deles mesmos; a totalidade dos momentos converge em um sentido. Nada, porém, seria mais inadequado no que diz respeito a Kafka"<sup>10</sup>.

É aqui onde chegamos à dificuldade maior e a distinção de sua obra em relação às anteriores. A representabilidade na obra de Kafka força-se a estar neste estranho limiar entre transcendência lingüística e realismo cru. As leituras existencialistas da obra de Kafka erram justamente em achar que a questão do absoluto é tratada em seus extremos, juntando-se aí às leituras religiosas: ou Kafka trata do abandono diante de um transcendente desaparecido na Modernidade, ou tenta expressar a própria busca a este transcendente. Falamos aqui não do ponto de vista de suas temáticas, mas da construção formal em que estes temas são expostos. Optar por algum dos extremos, absoluto realismo niilista, portanto literal, ou constante busca do divino (mesmo que perdido), metafórico, é perder de vista não apenas o constante saltitar de um lado a outro deste narrador, mas também esquecer-se que a própria vida estabelece também uma relação de oposição entre ideal e real. "Em nenhuma obra de Kafka a aura da idéia infinita desaparece no crepúsculo, em nenhuma obra se esclarece o horizonte"<sup>11</sup>. Josef K., K., Karl Rossmann, o homem do campo que busca a Lei, o artista da fome e inúmeros outros personagens kafkianos, são imagens do constante ciclo diabólico de lançar-se para o alto, em busca do não-terreno (como o cão em suas investigações), e cair com tanto mais força quanto mais alto tiver chegado. O que tentamos propor aqui é que a indecidibilidade diante da imagem metafórica kafkiana não é apenas uma questão formal, mas uma representação dialética dos dilemas do moderno e contemporâneo - *Spleen et Ideal*, como em Charles Baudelaire - e dos dilemas da própria língua, que traduz para dizer, mas não consegue superar o *traduttore, traditore*.

Ainda sim, no entanto, nos parece que a busca de Kafka, dentre seus pares, é uma das que mais próximo chegou de expressar a impossibilidade de expressão moderna, a crise da narratividade, justamente por expor o problema em seu grau máximo. Adorno afirma que a prosa de Kafka "não se exprime pela expressão, mas pelo repúdio à expressão, pelo rompimento"<sup>12</sup>. A relação comum que a literatura pré-moderna

---

<sup>9</sup> O desenvolvimento de uma 'biografia afetiva' entremeada com interpretações altamente alegorizantes e teológicas da obra de Kafka está na biografia de Max Brod intitulada *Franz Kafka*.

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno. "Anotações sobre Kafka", in: *Prismas*, pág. 240.

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Theodor W. Adorno. "Anotações sobre Kafka", in: *Prismas*, pág. 241.

estabelecia com o leitor era identificatória, pois partia de pressupostos comuns entre o escritor e leitor. Kafka é talvez o escritor que com maior choque expressou o fim desta comunicabilidade. Como afirma Adorno:

“Um dos pressupostos mais importantes de Kafka é que a relação contemplativa entre o leitor e o texto é radicalmente perturbada. Os seus textos são dispostos de maneira a não manter uma distância constante com sua vítima, mas sim excitar de tal forma os seus sentimentos que ela deve temer que o narrado venha em sua direção, assim como as locomotivas avançam sobre o público na técnica tridimensional do cinema mais recente.”<sup>13</sup>.

O ensaio de Adorno, aliás, sintetiza a constante contradição da literalidade em Kafka: “Cada frase é literal, e cada frase significa. Esses dois aspectos não se misturam, como exigiria o símbolo, mas se distanciam um do outro, e o ofuscante raio da fascinação surge do abismo que se abre entre ambos”<sup>14</sup>. Este ‘raio da fascinação’ é o mais próximo da verdade a que pode chegar a expressão literária num mundo sem sentido dado, em um momento histórico em que a transmissão de experiências e em que as antigas verdades se encontram cada vez mais abaladas. As imagens metafóricas de Kafka cansam e enganam o leitor, pois exigem dele um constante aproximar-se da obra – exigindo dela uma chave, qualquer que seja, de compreensão – que nunca chega. Esta frustração deve-se somente a não consciência da já aquisição do procurado. Ler Kafka é cruzar constantemente dois desertos, o da literalidade e o da simbolização, em busca desesperada por água. O que acontece é que desprevenido e cansado pela desidratação, o leitor não pode perceber que o que divide os dois desertos é um rio que flui direto do trono de Deus. Em outras palavras, o narrador kafkiano é o tosco costureiro do véu que cobre Seu rosto – já que ninguém pode, sem sucumbir, vislumbrá-Lo -, e que, por rebarbas e aberturas mal costuradas permitem ao tímido leitor auspícios aproximados, sem ver exatamente apenas véu ou apenas rosto. Este véu é sua imagem metafórica.

Utilizamos o termo imagem propositalmente, pois não é ‘apenas’ nas questões mais formais e estruturais da obra que se apresentam as falsas palavras literais. Trata-se de um narrador quem não tem melodia na voz, tudo nele é artificial, costurado a partir de recortes sintéticos. Suas histórias são antes belos espantalhos montados com restos de fala de escritório, como quem constrói um boneco de papel marche com jornal. Como afirma Anders, a obra do escritor tcheco está antes próxima das artes plásticas do que da música. O que ele *monta* são quadros, imagens paralisadas de situações, como num filme ou no teatro. Daí seus personagens se expressarem melhor por gestos do que por palavras. Não que não falem, falam por demais até. Acontece que as palavras não falam realmente sobre o que dizem, antes se referem delicadamente ao não dito. Roberto Calasso, em seu livro aforismático sobre Kafka, *K.*, pinça um destes momentos em que se discute algo além do dito:

“A última cena completa do *Castelo* incompleto se dá entre K. e a gerente da hospedaria, no escritório adjacente ao salão de bebidas. A gente está irritada com a

---

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Idem, pág. 241.

impertinência de K., que poucas horas antes ousou fazer uma observação sobre suas roupas. (...) Mas o que as roupas das gerente têm a ver com as complicadas vicissitudes do agrimensor K., reduzido agora ao posto de bedel? Não sabemos, e ninguém nos diz. Mas aqui, como em outros episódios, sentimos pairar no diálogo alguma coisa de importância vital – e que continua a nos escapar.”<sup>15</sup>.

Se pudéssemos ver a postura corporal dos debatedores obteríamos talvez informações mais próximas da realidade do que a partir de sua estranha discussão. É neste sentido que podemos, amparados no ensaio fundador ensaio de 1934 de Walter Benjamin, considerar o gesto como meio primeiro de expressão dos personagens kafkianos. Gesto, aliás, que se encontra naquilo que chamamos anteriormente de imagens fragmentadas ou imagens metafóricas. São eles que, mais próximos do que a própria palavra do significante puro, alcançam os maiores conteúdos de verdade. Benjamin afirma que “quanto mais se afirma a técnica magistral do autor, mais ele desdenha adaptar esses gestos às situações habituais e explicá-los”<sup>16</sup>. Como se estes gestos estivessem carregados historicamente, daí, e da própria base que o conjunto da obra da às específicas, a não necessidade de se explicar o gesto. Ele é mímica evidente (ao menos para quem faz parte daqueles mundos). Em *Contemplação*, momento em que se amadurava ainda o estilo do autor, vemos um resquício de legenda para o gesto. A narrativa “Decisões”, nada mais é do que uma tentativa de explicar este mecanismo:

“Por isso o mais aconselhável de fato é aceitar tudo, comportar-se como massa inerte e no caso de se sentir atirado longe por um sopro, não se deixar seduzir por nenhum passo desnecessário, fitar o outro com olhos de animal, não sentir remorso, em suma: esmagar com a própria mão tudo o que na vida ainda resta de espectro, ou seja, aumentar a última calma sepulcral e não permitir que mais nada exista fora dela. Um movimento característico desse estado é passar o dedo mínimo por cima das sobrancelhas”<sup>17</sup>.

“O mundo kafkiano”, como afirma Roberto Schwarz em ensaio sobre *A Metamorfose*, “é composto de gestos que são nomes, linguagem pura. Não existe substancialidade, é tudo representação - embora do opaco”<sup>18</sup>. A afirmação de Anders, segundo a qual, para Kafka, até mesmo para ele, o rejeitado, só o que resta é a linguagem (pura, pois seu lado épico, tradicional, embasado em um passado comum já não existe) faz sentido na medida em que a consideramos como auto-crítica de si: ou seja, o narrador kafkiano cria parábolas sem moral da história, conta histórias sem ter nada a contar. Põe a linguagem contra si mesma, exigindo dela o que ela não pode dar. Para consegui-lo, toma a força, torcendo-a e levando-a para além dos seus limites: a linguagem é transportada para o mundo pré-histórico do gesto. Ali, quando o sentido está ainda colado ao significante, talvez haja esperança de comunicar algo a mais, de receber o que deveria ter vindo da tradição. Ao tornar-se expressão imagética, torna-se

---

<sup>15</sup> Roberto Calasso. *K.*. Pág. 93-94.

<sup>16</sup> Walter Benjamin. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”, in *Magia e Técnica, Arte e Política*, pág. 146.

<sup>17</sup> Franz Kafka. *Contemplação*. Trad. Modesto Carone, pág. 19.

<sup>18</sup> Roberto Schwarz. “Uma barata é uma barata é uma barata”, in *A Sereia e o Desconfiado*.

gesto. Mas não pode a linguagem apropriar-se deste retorno pré-histórico, sem sofrer ela mesma algumas transformações: o próprio corpo passa a compor parte essencial da comunicação. Esta nova correlação entre corpo e linguagem não se refere apenas ao corpo, mas a um limite de exposição no domínio discursivo da arte, a uma dialética entre palavra e expressão artística.

---

#### **Referências Bibliográficas:**

- ADORNO, THEODOR W. (1998). "Anotações sobre Kafka", in *Prismas*. Trad. Wernet, A. e Mattos Brito de Almeida, Jorge. São Paulo: Ática.
- ANDERS, GÜNTHER (1993). *Kafka: pró e contra*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Editora Perspectiva.
- BENJAMIN, WALTER (1985). "Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte", in *Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas I*. Trad. Rouanet, S. P. São Paulo: Brasiliense.
- CALASSO, ROBERTO (2002). *K.* Trad. Samuel Titã Junior. São Paulo: Companhia das Letras.
- KAFKA, FRANZ (1999). *Contemplação*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras.
- MOISÉS, MASSAUD (1988). *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix.
- SAUSSURE, FERDINAND DE (1999). *Curso de Lingüística Geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Isidoro Blikstein. 25.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- SCHWARZ, ROBERTO (1981). "Uma barata é uma barata é uma barata", in *A Sereia e o Desconfiado: ensaios críticos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.