

Josef K. e o homem do campo diante da lei: Orson Welles recria *O processo*, de Franz Kafka

Josef K. and the countryman before the law: Orson Welles recreates The Trial, by Franz Kafka

Rita de Cássia Santos do Nascimento

Universidade Federal do Maranhão – Maranhão – Brasil

Resumo: Em 1962, Orson Welles leva à tela cinematográfica o romance *O processo*, de Franz Kafka. De título homônimo, esta recriação fílmica propõe algumas reconfigurações e deslocamentos que reforçam e mimetizam a complexidade interpretativa do romance kafkiano. Um dos deslocamentos que mais chama atenção é referente à leitura da parábola “Diante da lei” (“*Vor dem Gesetz*”) no prólogo do filme, que, no romance, integra-se ao “Capítulo nono - Na catedral”. Esta escolha de antecipar a leitura da parábola para o início da película não parece ser meramente fortuita na medida em que o prólogo é justamente o texto responsável por sintetizar, para o leitor/espectador, o universo da história. Desse modo, este estudo pretende enfatizar as operações transformadoras que o filme *The trial* (1962), dirigido por Orson Welles, realiza no romance *Der process* (1925), de Franz Kafka, especificamente no que concerne ao uso e à interpretação da parábola “Diante da lei”.

Palavras-chave: recriação fílmica; “Diante da lei”; cinema; literatura; *O processo*.

Abstract: In 1962, Orson Welles brought the novel *The Trial*, by Franz Kafka, to the cinema. This filmic recreation with the same title proposes some reconfigurations and displacements that reinforce and mimic the interpretative complexity of the Kafkaesque novel. One of the shifts that draws the most attention is related to the reading of the parable “Before the law” (“*Vor dem Gesetz*”) in the film’s prologue, which, in the novel, is part of “Chapter nine – In the cathedral”. This choice to advance the reading of the parable to the beginning of the film does not seem to be merely fortuitous as the prologue is precisely the text responsible for synthesizing, for the reader/spectator, the universe of a story. Thus, this essay intends to emphasize the transformative operations that the film *The trial* (1962), directed by Orson Welles, performs in the novel *Der process* (1925), by Franz Kafka, specifically with regard to the use of the parable “Before the law”.

Keywords: film recreation; “Before the law”; cinema; literature; *The process*.

1 A adaptação como hipertexto

O romance *O processo* (*Der Prozess* - 1925), de Franz Kafka, conta com duas versões filmicas: a primeira (*The trial*) foi lançada em 1962 e dirigida pelo ator e diretor americano Orson Welles. Nesta, Josef K. é interpretado por Anthony Perkins. A segunda versão foi lançada em 1993 e dirigida por David Hugh Jones, cujo protagonista é interpretado pelo ator Kyle MacLachlan. Para a presente análise, selecionamos a primeira versão, de Orson Welles, com a intenção de enfatizar as *operações transformadoras*¹ que o filme realiza no romance kafkiano, no que diz respeito ao uso e à interpretação da parábola “Diante da lei” (“*Vor dem Gesetz*”).

Nossa análise segue as mesmas diretrizes de Robert Stam, que adota uma abordagem menos moralista² e mais intertextual diante das adaptações. Partindo desta premissa, falaremos da adaptação do romance orientados pela atenção à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a ‘leituras’ e ‘críticas’ e ‘interpretações’ e ‘re-elaboração’ do romance original” (STAM, 2006, p.51). A respeito da “transferência de energia criativa”, de forma deleuziana, Stam explica que as adaptações redistribuem energias, ou seja, elas deslocam a atividade linguística do texto literário e a transformam em energia “áudio-visual-cinética-performática” (Ibid, p.33).

Na esteira da leitura intertextual, Robert Stam concebe as adaptações enquanto hipertextos (categoria postulada por Gerard Genette) derivados de “hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de *seleção*, *amplificação*, *concretização* e *efetivação*” (STAM, 2006 p.33 – destaque nosso). Tomando como base esta mesma abordagem, não analisaremos a relação entre *The trial* (1962), de Orson Welles e *Der Prozess* (1925), de Franz Kafka, como se o filme fosse mera reprodução do romance. Mas partiremos do entendimento de que *The trial*,

enquanto adaptação, seria um hipertexto que transforma o hipotexto, *Der Prozess*, do qual ele deriva. Seguindo a perspectiva de Stam, Thaís Flores Nogueira Diniz reforça que quando a adaptação é entendida como sendo um hipertexto, isto é, enquanto resultado de um processo de *transformação*, *reciclagem* e *transmutação*, é possível enfatizar as *operações transformadoras* realizadas nos hipotextos (DINIZ, 2005, p.45 – grifo nosso).

Linda Hutcheon (2013, p.48) explica-nos que “[...] a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas”. Com isso, Hutcheon contribui para o pensamento de Stam e Diniz na medida em que reconhece que a abordagem intertextual confere à adaptação uma autonomia criadora e amplia a possibilidade de ressignificação do romance recriado. Nesses termos, enquanto recriador de *O processo*, Welles não abre mão da autonomia criadora conferida à adaptação e dispõe de supressões, sínteses, acréscimos, deslocamentos, amplificações e seleções que reiteram a importância atribuída à parábola “Diante da lei” em sua leitura.

2 Da liberdade de recriar um romance inconcluso

Para falarmos do romance *O processo*, é necessário levarmos em consideração algumas ressalvas apontadas por Renato Faria em seu posfácio intitulado “*O processo*: uma ruína monumental”. Escrito para a edição especial de *O processo*, publicada pela editora Companhia das Letras no ano de 2024, o texto inicia-se evidenciando o fato de que Kafka não nos deixou romances publicados. Quem se encarregou de publicá-los (*O desaparecido*, *O processo* e *O castelo*), ainda que inacabados, foi seu amigo Max Brod. As tentativas de Kafka quanto à escrita de romances foram,

¹ A expressão *operações transformadoras* é utilizada pela professora Thaís Flores Nogueira Diniz, e será contextualizada ao longo deste primeiro momento do ensaio.

² Em 2006 Robert Stam publica um artigo intitulado “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. No início da argumentação, o professor anuncia que propõe uma linguagem alternativa no que diz respeito às adaptações de romances para o cinema. Esta linguagem se diferencia da utilizada pela crítica convencional sobre adaptações, que “tem sido, com frequência, profundamente moralista rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, faz um desserviço à literatura” (STAM, 2006, p.19).

evidentemente, todas frustradas e até a atitude de chamá-los de romances é motivo de reservas, tal como demonstra Renato Faria: “o próprio escritor nunca se referiu à sua produção como “obra” (“*Werk*”), mas sobretudo como “escrita” (“*Schrift*”) e não poucas vezes como “rabiscos” (“*Kritzeln*”)” (FARIA, 2024, p.353).

A escrita de *O processo* se inicia, portanto, na segunda semana de agosto de 1914, e no fim de janeiro de 1915 ela é abandonada definitivamente. Do que escreve, Kafka publica de forma separada apenas a narrativa “Diante da lei” (“*Vor dem Gesetz*”), em 1915. Os demais dezesseis “maços de folhas” (“*Konvolute*”)/capítulos “acabados” e “inacabados”, foram deixados sem uma sequência definida. Após a morte de Kafka, em 1925, intuitivamente Max Brod organiza o manuscrito em dez capítulos – que julga estarem concluídos – e publica, na seguinte sequência, a primeira edição do romance (*Ibid*, p.364):

1. Detenção. Conversa com a senhora Grubach. Depois com a senhorita Bürstner [Verhaftung. Gespräch mit Frau Grubach. Dann Fräulein Bürstner]
2. Primeiro inquérito [Erste Untersuchung]
3. Na sala de audiência vazia. O estudante. Os cartórios [Im leeren Sitzungssaal. Der Student. die Kanzleien]
4. A amiga da senhorita Bürstner [Die Freundin des Fräulein Bürstner]
5. O espancador [Der Prügler]
6. O tio. Leni [Der Onkel. Leni]
7. O advogado. O industrial. O pintor [Advokat. Fabrikant. Maler]
8. O comerciante Block. Dispensa do advogado [Kaufmann Block. Kündigung des Advokaten]
9. Na catedral [Im Dom]
10. Fim [Ende] (FARIA, 2024, p.365).

É esta a sequência da qual a editora Companhia da Letras se vale tanto na edição de 1997 quanto na edição especial, publicada em 2024. Contudo, alguns críticos como Herman Uyttersprot, em 1950, Hans Elema, em 1977, Christian Eschweiler, em 1988 e Malcom Paisley, em 1990, propõem outras possibilidades de constituição do romance, o que, conseqüentemente, reitera o seu caráter inconcluso. Nesses termos, qualquer um que se dispõe a recriar para a expressão fílmica a obra *O processo* não

deixará de lidar com o desnorte que diz respeito à sua forma. Ao mesmo tempo, é esta mesma particularidade que confere ao recriador maior liberdade para “montar” a sequência conforme sua própria interpretação.

Orson Welles, por sua vez, não abre mão dessa liberdade quanto à montagem de *O processo* e sugere uma terceira sequência – considerando que no ano de lançamento do filme (1962) só havia duas: a de Max Brod (1925) e a de Herman Uyttersprot (1950) – entre as já existentes. Aliás, a montagem, segundo François-Truffaut, é o ponto alto de *The trial*. Welles chega a afirmar, na mesma época de produção do filme, que “a montagem não é um dos aspectos do cinema, mas o aspecto” (WELLES, s.d. *apud* TRUFFAUT, 2005). Assim, de acordo com a proposta do cineasta, a adaptação do romance de Kafka assume a seguinte configuração:

1. Detenção. Conversa com a senhora Grubach. Depois com a senhorita Bürstner [Verhaftung. Gespräch mit Frau Grubach. Dann Fräulein Bürstner]
2. A amiga da senhorita Bürstner [Die Freundin des Fräulein Bürstner]
3. Primeiro inquérito [Erste Untersuchung]
4. O espancador [Der Prügler]
5. O tio. Leni [Der Onkel. Leni]
6. Na sala de audiência vazia. O estudante. Os cartórios [Im leeren Sitzungssaal. Der Student. die Kanzleien]
7. O comerciante Block. Dispensa do advogado [Kaufmann Block. Kündigung des Advokaten]
8. O advogado. O industrial. O pintor [Advokat. Fabrikant. Maler]
9. Na catedral [Im Dom]
10. Fim [Ende]

Com relação à sequência sugerida por Max Brod, a proposta de Welles assumiria a seguinte ordem: 1, 4, 2, 5, 6, 3, 8, 7, 9 e 10. Cabe ressaltar que de todos os planos, o diretor só não ficou responsável pelo último, assim como, coincidentemente, Kafka não foi o responsável pela finalização de *O processo*.

3 A centralidade da parábola “Diante da lei” (“*Vor dem Gesetz*”)

Além da reconfiguração da ordem dos capítulos, Welles também desloca algumas cenas do

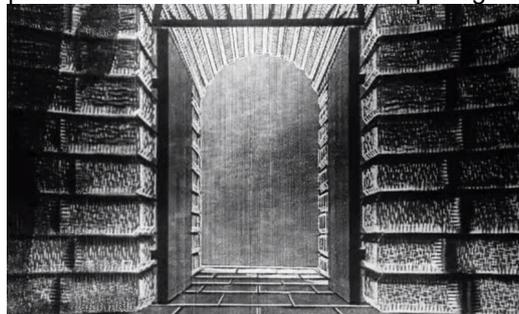
seu capítulo originário, adiantando-as ou recuando-as. O exemplo que mais chama atenção desta escolha é a leitura da parábola “Diante da lei” no prólogo do filme que, no romance, está integrado ao “Capítulo nono - Na catedral”. Não podemos deixar de comentar que, enquanto no romance a parábola é narrada pelo sacerdote, no filme, ela é narrada em *voice over* do próprio Orson Welles³. O relato que introduz o filme é acompanhado pela projeção de imagens bidimensionais produzidas por Alexandre Alexeieff (1901-1982).

Em síntese, “Diante da lei” é uma parábola que, de acordo com o sacerdote (no âmbito do romance), consta nos textos introdutórios da lei. Narra a história de um homem do campo que se encontra diante da porta da lei e pede ao porteiro para entrar. O porteiro, por sua vez, informa que não pode autorizá-lo. “O homem reflete e depois pergunta se então não pode entrar mais tarde”. O porteiro responde que é possível, mas não agora. O homem se inclina e tenta olhar o interior da lei através da porta, pensa que ela deve ser acessível a todos. Mas ao notá-lo, o porteiro

ri e diz: “Se o atraí tanto, tente entrar apesar da minha proibição. Mas veja bem: eu sou poderoso. E sou apenas o último dos porteiros. De sala para sala, porém, existem porteiros cada um mais poderoso que o outro” (KAFKA, 1997, p.261).

No momento em que o porteiro diz “De sala para sala...”, projeta-se, no filme, uma imagem ampliada da porta, causando efeito de aproximação (Figura 1). O tom de voz do narrador soa, não como um convite para a entrada em um outro mundo, mas como uma ameaça. Quase tem-se a ilusão de que entraremos no mundo da lei. Faz-nos pensar que a imagem se ampliará cada vez mais, nos permitindo visualizar o que há no interior da porta. Na continuação da frase, “...existem porteiros cada um mais poderoso que o outro”, a entrada amplia um pouco mais e pode-se visualizar uma espécie de salão seguido de um outro portal semelhante ao primeiro (Figura 2). A sensação é de que a história avançará para dentro. No entanto, o tom agora é de conclusão. O narrador recua e junto a ele a imagem volta ao ponto inicial.

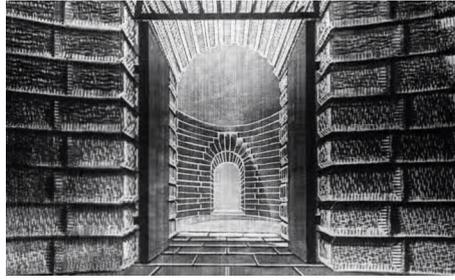
Figura 1 – Ilustração da parábola “Diante da lei” utilizada no prólogo do filme, com 02min e 27s de filme



Fonte: O processo, 1962.

³ No livro *Ensaio sobre a análise filmica*, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994) afirmam ser um traço marcante do cinema na modernidade a forte presença do autor, assim como de suas marcas estilísticas e do seu olhar sobre a história. O filme *The trial* tem como principal característica a participação do diretor não somente em *voice over*, mas também como personagem (Orson Welles interpreta o advogado de Josef K.). A sua visão sobre a narrativa também é, de certo modo, demonstrada: após a narração da parábola, Welles nos apresenta, de forma breve, a maneira como entende a atmosfera do romance kafkiano: “*It has been said that the logic of this story is the logic of a dream. Of a nightmare*” (“Diz-se que a lógica dessa história é a lógica de um sonho. De um pesadelo”). Consequentemente, em determinado momento, o filme de fato passa a adquirir um tom onírico. Contudo, não necessariamente este é o tom assumido pelo romance. Por mais que tenha, por assim dizer, surgido com o Expressionismo, e aqui estamos nos referindo à novela *A metamorfose* (1916), obra à qual se poderia (não fosse Kafka um realista), em alguma instância, atribuir um tom onírico/surrealista, Kafka não permaneceu nele. Isto foi, no entanto, suficiente para que estudiosos, inclusive do cinema, aproximassem a obra de Kafka à de representantes do Expressionismo: Cánepa (2006, p.60), por exemplo, o coloca ao lado de autores como Kasimir Edschmid (1890-1966) e René Schickele (1883-1940). Em contrapartida, a crítica especializada que se debruça sobre a obra de Franz Kafka costuma, com certa frequência, afirmá-lo, como nas palavras de Günther Anders, não enquanto “estetizante, santo ou sonhador, nem forjador de mitos ou simbolista”, mas sim enquanto um “fabulador realista”. O ensaísta afirma ser “difícil imaginar um estilo [...] menos Expressionista do que o de Kafka” (ANDERS, 2007, p.85). Michael Löwy, no ensaio intitulado “Digressão anedótica - Kafka era realista?”, conta-nos que György Lukács concebe a obra de Kafka como sendo “anti-realista” até o momento em que se encontra “internado num castelo-fortaleza em algum lugar da Romênia, aguardando julgamento” (LÖWY, 2005, p.190). Este julgamento, entretanto, foi estabelecido de forma completamente obscura: não lhe foi dado acesso à ata de acusação, não lhe foi informado sobre o crime pelo qual estava sendo acusado e, evidentemente, não pôde se defender. Esta situação, por sua vez, coincidentemente muito semelhante à de Josef K., o fez reconhecer quão realista é a literatura de Kafka.

Figura 2 – Ilustração da parábola “Diante da lei” utilizada no prólogo do filme, com 02min e 29s de filme



Fonte: O processo, 1962.

Esta experiência da falsa sensação de avanço, não acidentalmente utilizada por Orson Welles, pode ser tipicamente notada nas narrativas kafkianas. Günther Anders, em *Kafka: pró e contra*, explicita-nos que a narrativa kafkiana possui um caráter cíclico. As situações não se desenvolvem nem progridem. Tomaz Amorim, a respeito da interrupção e repetição na estrutura temporal do romance *O castelo*, cuja jornada do protagonista se assemelha à jornada de Josef K., comenta que o tempo da narrativa kafkiana é cumulativo, mas não linear. “Não há cadeia de sentido [...] Ao invés de avançar rumo a novos

acontecimentos, a história vai aos poucos retrocedendo” (IZABEL, 2018, p.120). Pode-se até experimentar a sensação de avanço - K. passa toda a narrativa procurando ajuda indo ao encontro do advogado e do pintor, por exemplo -, mas ela é enganosa. O personagem kafkiano sempre retorna para o problema inicial sabendo tão pouco quanto antes. Da mesma forma, o ponto de vista da imagem da porta, no filme, recua para tão longe quanto no início da narração (Figura 3).

Figura 3 – Ilustração da parábola “Diante da lei” utilizada no prólogo do filme, com 02min e 34s de filme



Fonte: O processo, 1962.

Considerando que o prólogo é o texto responsável por sintetizar, para o leitor/espectador, o universo de uma história, a escolha da parábola “Diante da lei” para inaugurar a experiência fílmica de *The trial* não parece ser meramente fortuita. Sendo um diretor moderno (DELEUZE, 2005), não surpreende o interesse de Welles pelo fenômeno da inacessibilidade. Deleuze, em *Cinema II: A imagem-tempo* comenta que, para o cinema moderno, “o ‘mundo verdadeiro’ não existe e, se existisse, seria

inacessível, não passível de evocação; e se fosse evocável seria inútil, supérfluo” (2005, p.168).

“Diante da lei”, no que lhe diz respeito, não diz nada de claro. Assim exprime Derrida numa conferência realizada em 1982, que tem como título “Prejulgados” (“*Préjugés*”). Para o filósofo, ela oferece-nos apenas um relato intangível, inacessível, impossível de captar, incompreensível. Isto nos faz pensar que o uso da parábola “Diante da lei” como chave interpretativa do filme tem o mesmo

fundamento apresentado por Michael Löwy, em seu livro *Franz Kafka: sonhador insubmisso*:

Esse escrito polissêmico e enigmático parece concentrar, em alguns parágrafos, a quintessência da espiritualidade kafkiana: ele lança uma luz intensa não apenas sobre *O processo*, mas sobre o conjunto da obra do escritor de Praga. Trata-se de um texto paradoxal, ao mesmo tempo terno e cruel, simples e terrivelmente complexo, transparente e opaco, luminoso e obscuro. Ele representa Kafka em toda a sua potência [...] (LÖWY, 2005, p.134).

Além disso, outra característica desta parábola que interessa muito ao cinema moderno é a ausência de resolução. Farina e Fonseca, em comentário sobre o cinema-pensamento de Deleuze, afirmam que o cinema moderno descaracteriza certo modelo narrativo clássico amparado na relação de causa e efeito; início, meio e fim; contexto, conflito e resolução. Costuma-se, desse modo, esperar dos personagens da imagem-movimento uma ação que movimentaria a situação, que caminha para determinado ponto de desfecho, de resolução da trama. Já do cinema-tempo, “os personagens estão em situações para as quais não há qualquer ação possível: acontece e é horrível!” (FARINA e FONSECA, 2015, p.206). Laurent Jullier e Michel Marie, no livro *Lendo as imagens do cinema*, afirmam que uma das estratégias adotadas pelos diretores modernos diz respeito à desconfiança da figura da “busca que chegou ao fim”.

Assim como aspira o cinema moderno de Welles, não é possível encontrar uma resolução possível para o caso do homem do campo. Do mesmo modo, não se pode identificar uma saída para a condenação de Josef K. E, se existisse uma resolução, o homem do campo, assim como Josef K., não poderia acessá-la. Se pede para entrar na lei, se a evoca, ou se, como no caso de K., tenta se defender, ouve como resposta uma gargalhada cordial dos funcionários que o assistem da galeria. Se, como no caso do homem do campo, tenta espreitar a parte de dentro da lei, é alertado com gracejo, pelo porteiro, sobre a impossibilidade de entrar. Ambos os risos soam como o riso do guarda da parábola “Desista!”, publicada em 1922: “Desista, desista - disse ele e virou-se com um grande ímpeto, como as pessoas que querem estar a sós com o seu riso” (KAFKA, 2011, p.179). O homem do campo e Josef K., tal como nos mostra Welles em momentos pontuais do filme, estão, portanto, na mesma condição.

A primeira aproximação visual que podemos notar entre a imagem do homem do campo exposta no prólogo e a figura de Josef K. ocorre a partir da linguagem corporal. O homem do campo, quando tenta observar a parte interior da porta da lei, encosta-se com as mãos contra a parede, como se tivesse pouco espaço para se posicionar no meio da porta e olhá-la de frente (Figura 4).

Figura 4 – Ilustração da parábola “Diante da lei” utilizada no prólogo do filme, com 02min e 12s de filme



Fonte: O processo, 1962.

No filme, Josef K., ao retornar do quarto da Senhorita Bürstner, como se não tivesse um corredor à sua disposição e precisasse se apoiar em algo para se orientar, caminha rente à parede, com as mãos

encostadas nela (Figura 5). Na obra literária, quem aconselha que K. se apoie na parede de modo a orientar-se é o sacerdote, que diz “Vá [...] até a parede [...] depois caminhe ao longo dela, sem

abandoná-la” (KAFKA, 1997, p.271).

Figura 5 – Cena de Josef K. apoiando-se na parede enquanto caminha, com 20min e 11s de filme



Fonte: O processo, 1962.

Outro recurso que potencializa a interpretação de que Josef K. e o homem do campo encontram-se na mesma condição diz respeito ao desfecho que Welles dá à cena do primeiro inquérito. No romance, o primeiro inquérito está situado no segundo capítulo. Na recriação fílmica, a cena é inserida no terceiro ato. Dá-se que, após um discurso não muito bem aceito, o protagonista resolve retirar-se da sala de inquérito. Na versão romanesca, o juiz de instrução, que antes o ouvia, agora encontra-se junto à porta, esperando-o: “Só queria chamar a sua atenção - disse o juiz - para o fato de que o senhor hoje - isso ainda não deve ter chegado à sua consciência - se privou da vantagem que um inquérito, de qualquer modo, representa para o detido” (KAFKA, 1997, p.64).

O juiz de instrução, na versão fílmica, não espera K. à porta, tal como no romance. Ele permanece sentado à mesa enquanto K. escuta-o já do lado de fora da sala, segurando a porta entreaberta. A fala que o juiz dirige a K., na versão cinematográfica, é exatamente a mesma da narrativa. A transformação mais significativa para nossa análise, e aqui entra, mais uma vez, o caráter inventivo da adaptação, é que na narrativa o capítulo encerra-se com K. abrindo a porta e descendo a escada. No filme, por sua vez, Josef K. bate a porta da sala de inquérito como quem tranca a si mesmo do lado de fora (Figura 6).

Figura 6 – Josef K. de frente para porta da sala de inquérito, após trancá-la, com 39min e 58s de filme



Fonte: O processo, 1962.

De modo a transmitir sua impotência e insignificância diante da porta que ele mesmo fecha, K. ocupa um pequeno espaço no cenário, enquadrado em *long shot*, enquanto a porta, que é três vezes o seu tamanho, adquire uma dimensão maior. Para intensificar ainda mais esta percepção, é posicionado

de costas para a câmera, no ângulo traseiro, e de frente para a porta trancada, olhando para cima.

Acontece que na parábola “Diante da lei” a porta fechada também é um elemento de destaque: após uma vida inteira de espera, o homem do campo pergunta ao porteiro o motivo pelo qual, em tantos anos, ninguém além dele havia pedido para entrar. O porteiro, percebendo que o homem já está no fim da vida, responde: “Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a” (KAFKA, 1997, p.263). Neste momento, atribui-se ao homem do campo toda a responsabilidade por não ter se inserido dentro da lei.

Em vez de subornar o porteiro com todos os seus pertences e responder a perguntas supérfluas, poderia simplesmente ter perguntado outras vezes se já não era permitido entrar. Ou mesmo agido com independência e entrado por conta própria, uma vez que o porteiro intervém apenas verbalmente. Em última instância, o homem do campo se atém mais ao obstáculo do que ao seu objetivo. Para Modesto Carone, “é nesse não fazer”, é nesta falta de ação, nesta atenção dedicada ao obstáculo em detrimento do objetivo, “nesse *laissez-faire*, que reside a culpa do homem do campo” (CARONE, 2009, p.91).

A partir da inclusão da cena da porta no desfecho do primeiro inquérito, Welles demonstra que, assim como o homem do campo, ninguém além de K. é responsável pela “porta que se fecha”. São suas próprias mãos que o fazem. Da mesma forma como o homem do campo perdeu, ao longo da vida, a oportunidade de adentrar à porta da lei, Josef K. perdeu a oportunidade de se defender diante da comissão de inquérito. Como diz o próprio juiz de instrução, “se privou da vantagem que um inquérito [...] representa para o detido”. Criou para si mesmo um obstáculo. Fita-o da mesma forma que o homem do campo se atém ao porteiro. Nas palavras de Carone, “o homem conhece o seu objetivo, embora não conheça o caminho para ele, pois desvia a atenção dos fins para a existência do obstáculo, que se torna, ele próprio, a meta exclusiva de seus esforços” (CARONE, 2009, p.86).

Há ainda uma outra cena que nos permite notar, de forma ainda mais direta, diga-se de passagem, como o caso de Josef K. corresponde ao do homem do campo: no penúltimo ato do filme, antes da execução de K., o protagonista encontra o sacerdote, com quem tem uma breve conversa. No romance, este mesmo diálogo é longo. Além de narrar a parábola “Diante da lei”, o sacerdote ainda se empenha em demonstrar os possíveis pontos de vista que giram em torno dela. Sem contar que o acusado de *O processo* ainda replica as opiniões com as quais está em desacordo. O diálogo é quase tão prolixo quanto aquele que tem com o advogado.

A recriação fílmica do romance, por sua vez, abrevia a conversa com o sacerdote na medida em que mostra K. apressado para sair da catedral. O acusado move-se em direção a uma saída e a última coisa que diz ao sacerdote é “E a porta? Preciso ir trabalhar”. Seria apenas mais um questionamento comum, não fosse o fato de sabermos, nesse momento da análise, a relevância simbólica da figura da porta dentro da proposta cinematográfica de *O processo*.

No instante em que pergunta pela porta, K. direciona-se a uma cortina negra e a atravessa. Ao cruzá-la, o personagem passa a ser filmado de nuca⁴, com a câmera em *travelling* e enquadramento em *close-up*. Esse formato nos aproxima de K. e nos permite perceber seu estado de desorientação. Além disso, ele caminha de frente para a parede, apoiando as mãos nela – mesma posição do homem do campo ao tentar observar o interior da porta da lei, sobre a qual já comentamos (Figura 7).

⁴ Enquadramento de nuca é uma técnica cinematográfica que posiciona a câmera em linha reta com a pessoa filmada.

Figura 7 – K. caminhando de frente para a parede, apoiando suas mão nela, com 01h 48min e 46s de filme



Fonte: O processo, 1962.

Ainda desorientado na catedral, K. é surpreendido pelo advogado, personagem interpretado por Orson Welles. Nesse momento, Welles inclui um plano que não corresponde a nenhuma passagem de *O processo*: a parábola, que no romance é narrada pelo sacerdote, no filme é contada pelo próprio advogado, cuja voz reconhecemos como sendo a mesma do *voice over* que o inaugura. Neste momento, K. ainda se mostra apressado para retirar-se da catedral, mas se deixa distrair por uma mesa na qual esbarra enquanto caminha. Esta mesa sustenta um ponto luminoso e, ao perguntar para o advogado do que se trata, ele responde prontamente “Usamos recursos visuais”. Aqui não podemos deixar de comentar sobre a metalinguagem do fazer

cinematográfico. Welles, de certa forma, nos recorda que enquanto a literatura se vale de uma atividade linguística para transmitir determinado conjunto de significações, o cinema, no que lhe concerne, vale-se de recursos visuais.

No que se segue, os recursos visuais aos quais o advogado se refere são apresentados: o ponto luminoso sustentado pela mesa é um projetor cujas imagens por ele expostas, em forma de *slides*, são as mesmas já reproduzidas no prólogo do filme. Numa sala completamente escura, o advogado que comanda o refletor inicia a narrativa oral da parábola enquanto o protagonista posiciona-se entre o foco do projetor e a tela por onde as imagens se passam (Figura 8).

Figura 8 – K. posicionado entre o foco do projetor e a tela por onde as imagens do prólogo são reproduzidas, com 01h 49min e 15s de filme



Fonte: O processo, 1962.

A sombra da silhueta de K., marcada em luz dura, dá a impressão de que agora ele também faz parte da história ilustrada pelas imagens. Ele caminha no centro da ilustração do portal de “Diante da lei”, como se tivesse a intenção de adentrá-lo. No entanto, tal como no efeito *vertigo*, o protagonista parece não avançar. O tamanho da sombra da sua silhueta não

acompanha o movimento da caminhada. Imediatamente somos remetidos mais uma vez à experiência da falsa sensação de avanço, sobre a qual comentamos no início desta análise.

No momento em que o advogado oraliza a parte da narrativa que diz “Mas o guarda não pode deixá-lo entrar”, K. posiciona-se ao lado direito do

portal (Figura 9). Tem-se a impressão de que, assim como o homem do campo, agora também aguarda o sinal de entrada. Desse modo, mais uma vez, os dois

personagens são equiparados.

Figura 9 – K. posiciona-se ao lado direito do portal, com 01h 49min e 26s de filme



Fonte: O processo, 1962.

A sequência de imagens mimetiza ainda mais a complexidade interpretativa do romance no instante em que o advogado finaliza a narrativa dizendo as últimas palavras do guardião para o homem do campo: “Ele diz que ninguém poderia entrar. E agora *eu vou* fechá-la” (“*The guard tell him: “no one could enter this door. And now I’m going to close it”*). Mesclando a fala do porteiro, marcada, em português, pelo pronome em

terceira pessoa “ele” (*The guard*), com a sua própria, sinalizada pelo pronome em primeira “eu” (*I*), deixamos uma abertura para pensar que a figura do advogado possui alguma relação com a figura do porteiro. A sombra da sua silhueta ao lado da figura de K. corrobora esta interpretação (Figura 10).

Figura 10 – A sombra da silhueta do advogado ao lado da figura de K., com 01h 49min e 46s de filme



Fonte: O processo, 1962.

Quando finalmente encontra a porta de saída da catedral, K. reencontra o sacerdote, que o pergunta “Será que você não vê nada?” (“*Can you see anything at all?*”), e o acusado responde: “Claro, sou responsável” (“*Of course i’m responsible*”). O termo “responsável” adjetiva tanto aquele que cumpre com seus compromissos quanto aquele que é culpado, que precisa responder pelos seus atos. Se considerarmos o segundo sentido, estamos então mais uma vez diante da tese de que não há nenhum outro responsável pela condenação de K. além dele mesmo.

E, não ocasionalmente, esta constatação vem logo após o desfecho da parábola “Diante da lei”, que o advogado acabara de narrar, após a frase “E agora *eu vou* fechá-la”.

A leitura que Orson Welles propõe do romance *O processo*, portanto, assemelha-se à explicação que Hannah Arendt fornece quanto ao sentimento de culpa interiorizado por Josef K.: “Em *O processo*, a subordinação não é obtida pela força, mas antes pelo sentimento crescente de culpa que é suscitado no acusado K. pela acusação vazia e

infundada” (ARENDR s.d. *apud* LÖWY, 2005, p.125). No entanto, o sentimento de culpa, embora verbalmente assumido ao fim do penúltimo ato do filme, não é tão evidente na linguagem corporal do protagonista. Para Truffaut, quando adapta um material literário, Welles “tenta conferir mais nobreza aos personagens; recusa-se de modo manifesto a mostrar comportamentos mesquinhos na tela” (2005, p.29). Adiante, o cineasta francês afirma que “[...] Welles, que se sente tão à vontade para filmar o poder, o orgulho e a dominação, talvez não esteja preparado para mostrar os seus opostos: a fraqueza, a humildade e a submissão [...] Orson Welles é *bigger than life*, Kafka é *smaller than life*” (2005, p. 39). Talvez por este mesmo motivo Josef K. passe a maior parte do filme sendo filmado com a câmera no nível do chão, em *contra-plongée*.

Não diríamos, entretanto, que o K. do romance seja humilde, submisso ou fraco, tal como acusa Truffaut. Josef K. resmungo, reclama, chateia-se, mesmo que ambigualmente aceite a condenação de forma resignada: “- Deixem-me em paz e vão para o inferno! [...] - Cerimônias ridículas! - resmungou ainda, mas logo ergueu um paletó da cadeira e o susteve um instante com as duas mãos, como se o submetesse ao julgamento dos guardas” (KAFKA, 1997, p.18-19). Adiante, K. recebe a notícia de que pode ir ao banco. Neste momento, sua suposta submissão também é representada de forma ambígua:

- Ao banco? - perguntou K. - *pensei que estivesse detido*. K. fez a pergunta com *certa insolência* [...] se sentia cada vez mais independente daquelas pessoas. [...] Tinha a intenção, caso devessem ir embora, de correr atrás deles até a entrada do prédio para propor que o prendessem (*Ibid*, p. 25).

A afirmação “pensei que estivesse detido” pressupõe que K. se submeteu diante do processo, já o aceitou de pronto. Também sente vontade de propor aos guardas que o prendam. No entanto, seu tom é de insolência, de divergência.

A ambiguidade da “submissão obstinada” de K. também pode ser notada na seguinte passagem: “ele também não tinha a mínima vontade de se

rebaixar diante da comissão de inquérito com uma pontualidade excessiva. Agora entretanto ele corria para chegar no máximo às nove horas, embora não tivesse sido marcada uma hora definida” (*Ibid*, p.48). K. parece ser conduzido por duas forças opostas que, de certa forma, anulam a utilidade de suas ações. E isto a adaptação também captou: mesmo que K. seja aparentemente obstinado (a partir do tom da voz, por exemplo), suas ações exprimem a aceitação da condenação.

Contudo, não podemos negar que, embora trivialize a própria culpa, a aparente revolta distancia K. do homem do campo, tanto no texto original quanto na adaptação. Enquanto este aceita sem contestar a proibição da entrada na lei, Josef K. ainda se opõe. No entanto, mesmo questionando, faz as perguntas erradas, “procura demais a ajuda de estranhos” (KAFKA, 1997, p.259), perde a oportunidade de saber. E neste mesmo ponto, no ponto em que perde a oportunidade de saber, volta a se assemelhar ao homem do campo.

De qualquer maneira, ao seu modo, Welles aproxima-se da linha teológica-existencial de interpretação do romance, esta que vê na obra “a representação da culpa do homem contemporâneo” (CARONE, 1997, p.326). Aproxima-se, todavia, sem fixar-se nela. Pois, assim como o texto kafkiano, o filme também provoca variadas vertentes interpretativas, não se deixando esgotar somente numa leitura tal como a nossa, cujo recorte volta-se somente para os dois personagens aqui contemplados.

4 Considerações finais

A partir deste ensaio pontuamos algumas *operações transformadoras* que o filme *The trial* (1962), de Orson Welles, realiza na obra literária da qual ele deriva: *Der process* (1925), de Franz Kafka. Seguindo as mesmas diretrizes de Robert Stam, adotamos uma abordagem intertextual perante a adaptação e partimos do princípio de que a recriação cinematográfica dispõe de autonomia criadora do mesmo modo que o romance. Assim, não analisamos

o filme como sendo mera reprodução do livro, mas sim como campo autônomo de experiência que redistribui a energia linguística do romance a partir de recursos sonoros, cinéticos, performáticos e *visuais* - tal como o próprio personagem interpretado por Orson Welles metalinguisticamente afirma.

A partir de uma série de deslocamentos, seleções, supressões, acréscimos, amplificações, enfim, de *operações transformadoras* possíveis a toda recriação cinematográfica, a adaptação cria uma atmosfera que ao mesmo tempo faz referência à obra kafkiana, mas acolhe traços interpretativos provenientes da leitura daquele que o recria. Uma das operações que mais nos chamou atenção e sobre a qual nos debruçamos foi a da leitura da parábola “Diante da lei” no prólogo do filme. Ao inaugurar a experiência fílmica, a parábola determina a atmosfera da história a ser mostrada e nos serve como chave interpretativa.

Narrada em *voice over* pelo próprio diretor, a propósito, traço marcante do cinema moderno, o relato é acompanhado pela projeção de imagens bidimensionais que nos permitem experienciar a falsa sensação de avanço, tipicamente utilizada nas narrativas kafkianas. Entre os críticos da literatura de Kafka, tal experiência costuma ser nomeada como cíclica ou de repetição temporal.

Adiante, a cena final do primeiro inquérito não somente enfatiza o caráter inventivo da recriação de Welles como também nos possibilita pensar na relação entre o protagonista Josef K. com o homem do campo, personagem da parábola “Diante da lei”. Isto porque Welles inclui a cena da porta da sala de inquérito sendo trancada pelo próprio K., enquanto que na parábola o guarda da lei atribui ao próprio homem do campo a responsabilidade da porta fechada. Daí em diante, a imagem da porta passa a adquirir uma profundidade simbólica que liga diretamente a condição de K. à do personagem da parábola.

Dentre outros recursos visuais, a adaptação equipara a figura de K. à do homem do campo quando este posiciona-se entre o foco do projetor que reproduz as imagens da parábola e a tela por onde elas se passam. O efeito desta ação reforça mais uma

vez a premissa de que os dois personagens compartilham da mesma experiência e estão ligados sobretudo pela interpretação teológica-existencial que Welles atribui ao romance kafkiano, interpretação que se caracteriza pela culpa e pela autocondenação do homem contemporâneo.

A interpretação de Hannah Arendt quanto ao romance *O processo*, conforme pudemos verificar a partir do que diz Michael Lövy, também parece convergir diretamente com a leitura de Welles na medida em que ambos sinalizam que é a acusação vazia e infundada que provoca em K. o sentimento de culpa crescente. No entanto, o protagonista apresenta uma obstinação ambígua: ao mesmo tempo em que questiona e resmunga, aceita a condenação e passa toda a narrativa tentando se defender de um crime do qual sequer tem ciência. Neste caso, como foi possível perceber ao final da análise, K. se distancia do homem do campo para depois aproximar-se ainda mais: embora questione, sempre faz as perguntas erradas e perde sozinho a oportunidade de agir em causa própria.

Referências

CÁNEPA, Laura Loguereio. Expressionismo alemão *in* **História do cinema mundial**. Fernando Mascarello (org). Campinas: Papyrus, 2006.

CARONE, Modesto. Um dos maiores romances do século Posfácio de **O processo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CARONE, Modesto. **Lição de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. 1. ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. v. 1.

FARIA, Renato; Kafka, Franz. "O processo: uma ruína monumental" Posfácio de **O processo**. 1ª ed, São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

FARINA, Juliane Tagliari; Fonseca, Tânia Mara Galli. **O cine-pensamento de Deleuze: contribuições a uma concepção estético-política da subjetividade**. Psicologia USP. São Paulo, v.23, n.1, p.118-124, 2015, p.206.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2.ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed.UFSC, 2013.

KAFKA, Franz. "Desista!" *In* **Essencial Franz Kafka**. Seleção, introdução e tradução de Modesto Carone, 1ªed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

KAFKA, Franz. **O processo**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LÖWY, Michael. **Franz Kafka, sonhador insubmisso**. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, nº51, p. 019- 053, jul./dez, 2006. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 03 nov. 2024.

TRUFFAUT, Francois-; BAZIN, André. **Orson Welles** Prefácio. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

IZABEL, Tomaz Amorim Fernandes. **Franz Kafka e Walter Benjamin: Contar do tempo interrompido**. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2018.

Referência da obra cinematográfica

O PROCESSO. Direção e roteiro: Orson Welles. Produção: Michael Salkind. França/Itália/Alemanha: Paris-Europa Productions/Hisa-Films/Fl. C. IT., 1962. Versão em DVD: Continental Home Video, 2001, Preto & Branco (119min).