

**KAFKA E ORSON WELLES: PROCESSOS CRUZADOS**

Kafka and Orson Welles: Crossed Processes

Kim Amaral Bueno  
IFSUL/Campus Camaquã**RESUMO**

Este artigo analisa a leitura fílmica realizada por Orson Welles (1962) da obra *O processo*, de Franz Kafka. Em filme homônimo ao romance, o narrador onisciente de Kafka é problematizado dentro da diegese cinematográfica através da bifurcação de sua posição operada pela duplicata da voz *over* (que apresenta o prólogo fílmico e os créditos finais) e as vozes *off* e *in* dentro da narrativa, cuja origem enunciativa pode ser identificada na figura da personagem “advogado”, subnarrador responsável pela parábola “Diante da lei”. A voz *over*, ponto fixo sonoro que abre a película, pode ser associada ao ponto fixo visual produzido pela câmera *contra-plongée*, típica de Welles. O espanto do protagonista frente aos quadros pintados por Titorelli assemelha-se ao espanto diante do absurdo do seu processo: o limiar entre o visível e o invisível aproxima-se do limiar entre a justiça e a injustiça. Diante do absurdo que atinge Josef K., resta-lhe indagar aos seus algozes “sobre o teatro ao qual pertencem”, uma vez que os seus questionamentos acerca da “objetividade” dos fatos foram soterrados pelo poder.

**Palavras-chave:** Franz Kafka; Orson Welles; literatura; cinema.

**ABSTRACT**

This article analyses the film version of Kafka's *The trial* made by Orson Welles (1962). In the film, named after the novel, Kafka's omniscient narrator is questioned inside the cinematographic diegesis through the embranchment of its position. This is achieved through voice-over's doubling (which introduces the film prologue and its final credits) and through voices – off and – in into the narrative, which's enunciation could be identified in the character of the “attorney”, responsible for the narration of the parable “Before the law”. Voice-over, a still sound point in the opening scene, could be associated with the visual still point produced by *contra-plongée* camera, Welles signature. The awe of the main character before Titorelli's painted canvas is quite similar to the awe before the trial he is facing: the threshold between the visible and the invisible is related to the threshold between justice and injustice. Before the absurd that afflicts Josef K., all that is left for him is to ask his tormentors “about the theater to which they belong”, since all his questionings about the “objectivity” of facts were buried by power.

**Keywords:** Franz Kafka; Orson Welles; literature; cinema.

**Transcrição kafkiana**

A obra de Kafka é certamente uma das mais significativas para a literatura do século XX, dado que, a despeito do grande número de trabalhos acadêmicos dedicados à sua interpretação, verifica-se no autor, sobretudo, uma amplitude social e uma capacidade de habitar o inconsciente da coletividade. “Kafkiano” tornou-se um adjetivo verificável em inúmeras línguas, conforme demonstra Michel Löwy, cujo significado se estrutura em torno da sensação de absurdo que emerge da obra do autor, sensação essa tão íntima da vida contemporânea. A título de exemplo, o dicionário *Houaiss* da Língua Portuguesa define tal adjetivo como aquilo que, “semelhante à obra de Kafka, evoca uma atmosfera de pesadelo, de absurdo, especialmente num contexto que escapa a qualquer lógica ou racionalidade”. Mesmo aqueles que jamais leram os textos de Kafka, provavelmente

conheçam o argumento de narrativas como *A metamorfose* ou *O processo*, superficialidade que não os impede de se identificarem com o aparente “absurdo” do narrado, e de reconhecer que há algo de kafkiano em suas vidas.

A amplitude dessa obra e a sua penetração nos circuitos acadêmicos e sociais, gradativamente alcançados ao longo do século XX com as traduções e publicações de novos textos críticos e novas edições de suas obras, geraram adaptações e movimentos de transcriação, seja por meio do código verbal, seja por meio do código imagético. Tais produções – cinematográficas, teatrais, histórias em quadrinhos, hipertextos de toda ordem – geraram uma gama de interlocutores cujo diálogo com a obra de Kafka é explícito. Deles, certamente Orson Welles é dos mais ilustres e significativos, talvez por possuir aproximada importância para o cinema àquela que Kafka possui para a literatura. Assim, é possível considerar que a afirmativa de Costa Lima sobre a literatura de Kafka também pode ser estendida ao cinema de Welles:

Kafka é consciente de que, entre o ponto a revelar e o momento da revelação, há uma distância indeterminada. É nesta que se instala a *encenação pela linguagem*; encenação que convoca, se não produz, causas suplementares à derivada da infância de fato vivida. Tal *mise-en-scène* se cumpre na linguagem; não simplesmente ocorre com sua ajuda; é nela produzida e não só “recuperada”, i.e., representada. A linguagem é ocasião para um evento e não simplesmente meio de acesso a uma “essência”. (LIMA, 1993, p. 37)

Como aponta Robert Stam, Welles foi um dos praticantes mais versáteis da arte da adaptação em diversas mídias – rádio, cinema, televisão. Sua atividade artística e profissional não se “restringia” a de diretor de cinema, atuando também como roteirista, ator, radialista e diretor de trabalhos para a televisão e para o teatro. Em tais campos, Orson Welles dialogou com autores clássicos como Shakespeare – filmando *Otelo*, *Macbeth* e *O mercador de Veneza* – e Cervantes, em seu *Dom Quixote*, cuja montagem final se deu postumamente a partir do material que filmara ao longo de muitos anos. Welles também levou à tela os romances *The magnificent Andersons* (1942), de Booth Tarkington (filme cujo título no Brasil é *Soberba*), *Badge of evil* (1958), de Whit Masterson (no Brasil, *A marca da maldade*) e *The Trial* (1962), de Kafka (no Brasil, *O processo*), além de ter realizado outros trabalhos a partir de obras de autores como Conrad e Melville.

Como ponto de contato entre os dois criadores, Kafka e Welles, este artigo tem como *corpus* de análise o romance *O processo* (hipotexto literário) e o filme homônimo de Orson Welles (hipertexto fílmico), lidos comparativamente, a fim de que se perceba de que forma o diretor transcria a atmosfera do romance, a sua temporalidade e constrói, na tela cinematográfica, o protagonista Josef K. A comparação entre as obras procura respeitá-las enquanto narrativas independentes, produzidas em códigos específicos, mas que, evidentemente, transitam por espaços temáticos e semânticos semelhantes. A Teoria da Transtextualidade de Genette é importante aporte teórico para tal mecanismo de leitura em comparação. A categoria denominada por ele de *hipertextualidade* sugere a existência de um *hipertexto* (no caso da análise em questão, o filme de Welles), derivado de um *hipotexto*, texto primeiro que está intimamente ligado ao seu derivante (o romance de Kafka). A formatação das categorias de Genette dentro da sua Teoria da Transtextualidade é ancorada à noção de *intertextualidade*, termo cunhado por Kristeva, conforme aponta Tania Carvalhal. A clássica afirmação de que “todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 7) ganha com Genette eficiente mecanismo analítico cuja perspectiva subverte a ideia de “dívida que um texto adquire com seu antecessor, passa[ando] a ser compreendido com um procedimento natural e contínuo de reescritura dos textos” (CARVALHAL, 1993, p. 51).

O mecanismo de leitura em comparação pretende “focalizar as reviravoltas do dialogismo intertextual” (STAM, 2008, p. 24), percebendo de que modo tal diálogo suscita respostas para as questões contidas já no *hipotexto*; ou, de que forma o *hipertexto* faz emergir deste texto primeiro questões ainda encobertas. A intersecção entre obras em franco diálogo certamente também

estabelece novas problematizações, seja no plano estético narrativo, seja no plano temático, cada uma dispondo da especificidade do seu código de configuração e do olhar do seu tempo histórico. Tanto o gênero literário quanto o gênero fílmico são híbridos, formatados pela sobreposição de múltiplos elementos que se convergem em instrumentos narrativos no interior da obra. As tensões históricas e sociais marcam certamente a formulação de tais gêneros e suas variações ao longo do tempo. Do mesmo modo, permeiam qualquer movimento de transcrição fílmica, marcando, ao lado das questões técnicas, quais são os aspectos de um gênero transponíveis ao outro, e como trabalhar com aqueles que demonstram menor maleabilidade.

### Uma história de impossibilidades

O argumento da narrativa de Kafka é bastante simples, estruturando-se em torno da impossibilidade de Josef K., protagonista da história, descobrir o motivo pelo qual fora acordado certa manhã, em seu quarto, por guardas que lhe anunciaram a sua detenção. O desconhecimento das razões que o mantêm sob custódia o impede de elaborar qualquer forma de defesa de seu processo, apesar dos seus esforços em procurar um advogado e de cumprir as insólitas solicitações do tribunal ao qual é submetido. O romance é estruturado em dez capítulos: “Detenção. Conversa com a Senhora Grubach. Depois com a Senhorita Bürstner”; “Primeiro inquérito”; “Na sala de audiência vazia. O estudante. Os cartórios”; “A amiga da Senhorita Bürstner”; “O espancador”; “O tio. Leni”; “O advogado. O industrial. O pintor”; “O comerciante Block. Dispensa do advogado”; “Na catedral”; e, “Fim”. Ainda há “Os Capítulos incompletos”, acrescentados em anexo nas recentes edições brasileiras das editoras Companhia das Letras e L&PM, sob os títulos “Rumo à casa de Elsa”, “Viagem à casa da mãe”, “O promotor público”, “Luta com o diretor adjunto” e “Um fragmento”. Tais capítulos não encontram paralelo na diegese cinematográfica, que se detém no corpo principal do romance, alterando-o em relação à sucessão de alguns episódios.

O filme mantém o argumento desenvolvido por Kafka, porém traz alterações na sequência dos episódios, bem como a inclusão de outros que não se encontram no romance, o que dá maior fluidez para a narrativa fílmica, correspondendo também a uma necessidade específica do código cinematográfico, cujo leitor/espectador, geralmente, espera cortes menos abruptos e profundos nas sequências temporais do que o leitor literário. Além da alteração na ordem do desenrolar temporal do enredo, Orson Welles utilizou para a elaboração do prólogo de seu filme a parábola “Diante da lei”, que, no romance, encontra-se no capítulo nono. O prólogo, *incipit* fílmico, foi realizado através da narração em *voz over* do texto kafkiano, acompanhado de imagens bidimensionais produzidas especialmente para o filme pelos artistas Alexandre Alexeieff e Clarice Parker, através da técnica de *pinscreen*: O que vemos na tela são as imagens produzidas pelo casal de artistas como que projetadas, de modo a acompanhar ilustrativamente a narração verbal do texto. Após a apresentação do *incipit*, a narrativa fílmica tem início no mesmo ponto em que a literária.

Dado que não consta no romance, Josef chega ao banco e conversa com o Diretor. É-lhe avisado que a prima o aguarda, personagem que é apenas mencionada no romance. Ao retornar para casa, encontra a “amiga da Srta. Bürstner”, arrastando um baú pela rua. Tal encontro corresponde ao capítulo quarto do romance, cuja história é bastante diferente. O “primeiro inquérito” do protagonista, capítulo segundo da narrativa literária, é introduzido no filme através de um bilhete que o protagonista recebe na ópera, dado que também não consta no livro. O que ocorre dentro do tribunal durante a audiência é bastante próximo ao narrado no capítulo segundo do romance. Em seguida, a narrativa retorna ao banco, tendo lugar a transposição do capítulo quinto, “O espancador”, sucedido pelo encontro do protagonista com o tio, de acordo com o *plot* literário. Josef e o tio vão à casa do advogado. Encontram-no, junto com Leni, sua secretária e amante, conforme exposto no capítulo sexto do romance, “O tio. Leni”. Em relação à narrativa literária, há uma acentuada regressão na sucessão dos eventos neste ponto, no qual o protagonista retorna à “sala de audiência vazia”, encontrando a personagem denominada no romance apenas como “a mulher do

oficial”, chamada no filme de Hilda. Conforme se verifica no capítulo terceiro do romance, após o encontro com Hilda, surge “o estudante”. Na sequência, Josef visita os cartórios na companhia do marido de Hilda.

A última alteração na estrutura narrativa romanesca levada à tela parece ter lugar após o episódio da visita do protagonista aos cartórios. Na saída do tribunal, Josef se depara, mais uma vez, com a prima Irme, com a qual caminha até o banco. A rápida sequência de cerca de três minutos não tem paralelo no romance. Após, ocorre a segunda visita do protagonista à casa do advogado, e o encontro com o comerciante Block, de acordo com o que se verifica no capítulo oitavo, “O comerciante Block. Dispensa do advogado”. Leni aconselha Josef a procurar o pintor Titorelli, função desempenhada no romance pelo “industrial”, o que desencadeia a ação encontrada no capítulo sétimo, “O advogado. O industrial. O pintor”. Assim, Josef K. visita o pintor em seu ateliê, parcela narrativa cujas sequências fílmicas significam uma das mais importantes ideias-força da obra cinematográfica, através da perseguição de um grupo de meninas pelas escadas espiraladas que levam ao ateliê do pintor percorridas pelo protagonista. A saída do ateliê do pintor encaminha o protagonista ao interior da catedral, fato que no romance é antecedido pela figura do “italiano amigo do banco”, em torno da qual se constrói a razão pela qual K. deve ir ao templo. A supressão dessa personagem e a redução da função cênica do sacerdote, cuja ação de narrar a parábola “Diante da lei” é transferida para o advogado, são importantes alterações no capítulo nono, “Na catedral”. O final do filme corresponde à ação do capítulo décimo do romance, “Fim”, no qual o protagonista é levado a uma pedreira, nos limites da cidade, para ser executado.

Não há uma indicação exata da edição a partir da qual Orson Welles se baseou para a produção do roteiro e a realização da filmagem da obra de Kafka. Porém, sabe-se, através de entrevistas do diretor<sup>1</sup>, que ele leu uma edição em inglês do texto, provavelmente publicada na década de cinquenta. Peter Cowie, em *The cinema of Orson Welles*, sugere que o diretor tenha alterado a ordem dos capítulos do romance, filmando-os numa distribuição que, grosso modo, seguiria a ordem 1, 4, 2, 5, 6, 3, 8, 7, 9, 10, a partir da sequência já consolidada, estabelecida por Max Brod, a mesma que guia a maioria das traduções, inclusive as mais recentes publicadas no Brasil.

### **A narração: da palavra à imagem, da imagem à palavra**

Em *O processo*, de Kafka, predomina a narrativa em terceira pessoa, com narrador onisciente externo à diegese, cujo foco narrativo se aproxima bastante do ponto de vista do protagonista. A narração de se dá em plano linear, com o narrador modulando as sensações do protagonista pelo discurso indireto. Porém, o discurso direto é bastante empregado, havendo inúmeros diálogos entre Josef K. e os personagens que com ele contracenam. No capítulo sétimo, “O Advogado. O Industrial. O Pintor”, há um longo parágrafo iniciado na primeira página do capítulo, 115, estendendo-se até a página 124 (na edição que serve de base para citações deste trabalho), no qual o narrador aplica o discurso indireto livre, dando vazão às impressões do advogado de Josef K. acerca da estrutura do tribunal e da lei.

O narrador do romance acompanha os passos do protagonista bastante de perto. As sensações oferecidas ao leitor por ele são filtradas pela personagem K., e parecem emanar dela. Daí resulta a impressão de que o narrador não se adianta à personagem. Não há concessões, inclusive para as demais personagens, a não ser para o Sr. Huld, o advogado. A onisciência do narrador kafkiano produz este efeito de seletividade: o labirinto percorrido pelo protagonista, e acompanhado pelo leitor, é produzido a partir dos passos de Josef K. O desconhecimento dos porquês da detenção

<sup>1</sup> A editora Globo publicou uma série de entrevistas com o diretor Orson Welles em livro sob o título *Este é Orson Welles* (São Paulo, 1995, tradução de Beth Vieira), concedidas a Peter Bogdanovich. Nelas, o diretor fala de suas obras, de suas técnicas narrativas, e, de modo geral, da sua vida dedicada à arte na qual desenvolveu inúmeras atividades. A respeito de *O processo*, o diretor comenta como chegou ao livro de Kafka e as suas dificuldades e estratégias para levar o romance à tela.

e do processo movido contra o protagonista (mote para o desenvolvimento do romance) em certa medida parece surpreender apenas a ele, uma vez que as demais personagens, em graus variados, demonstram ter ciência do seu dilema, encarando-o com “normalidade”. Ao leitor resta acompanhar a personagem por esse desconhecimento, gerador do absurdo da obra, e de ser, em parte, cúmplice das demais personagens que demonstram, normalmente, já saberem da acusação movida pelo tribunal contra Josef K.

A onisciência do narrador de Kafka é potencializada no filme de Orson Welles através do artifício de deslocar a subnarrativa constituída pela parábola “Diante da Lei”, que no romance aparece no Capítulo Nove, “Na Catedral” (próximo do desfecho do romance), para a apresentação da película, produzindo, através dela, o *incipit* fílmico. Porém, essa subnarrativa retorna ao filme dentro de uma progressão diegética semelhante à adotada no romance, ou seja, às vésperas do protagonista ser “executado”.

É importante ressaltar o caráter didático de toda parábola: é um texto que tem como função transmitir um ensinamento moral, uma lição. Empregando tal gênero na abertura do filme, Welles oferece ao espectador duas lições: a primeira delas é sobre a filiação explícita do filme à obra de Kafka, instaurando uma fundamental chave de leitura para a película, através da qual compreenderemos a sua estrutura temporal e topológica, a saber, a indicação de que a narrativa de *O processo* se dá na ordem “do sonho, do pesadelo”. A segunda, refere-se à concentração, em tal exercício narrativo, das técnicas de filmagem que consagraram o diretor e se tornaram marcas estilísticas em suas obras.

Orson Welles, como leitor e crítico de Kafka, parece ter optado pela apresentação da parábola na introdução do filme, confiando a ela a potência, indicada por Michael Löwy, de lançar luz ao romance transcriado pelo cineasta. É possível perceber na atitude de Welles uma espécie de “pacto” com a obra kafkiana, certo compromisso explícito de leitura e de questionamento. Como Löwy aponta, as interpretações acerca da parábola se multiplicaram, muitas delas em caminhos opostos. O narrador, ponto enunciador da *voz over* que abre a película, desde logo se habilita a também apresentar a sua leitura a respeito da obra que abriga tal parábola, bem como sua leitura da própria parábola, centro de força do romance. Assim, anterior à história de Josef K., desdobramento natural da narrativa fílmica, há a fixação de um narrador externo que se propõe à apresentação dessa história.

O destinatário da lição apresentada pelo narrador no início do filme é o leitor/espectador. Tal narrador, ao creditar a história que será narrada a Kafka, falseia sua posição de condutor do narrado, aquele que articula os elementos que constituem o filme e constroem a narração. Gilles Deleuze ressalta a capacidade de Welles em falsear seus personagens através da retomada de passados não necessariamente verdadeiros. Dela,

resulta um novo estatuto da narração: a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. Não é de modo algum ‘cada um com sua verdade’, uma variabilidade que se referiria ao conteúdo. É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros. A descrição cristalina atingia já a indiscernibilidade do real e do imaginário, mas a narração falsificante que lhe corresponde vai um pouco adiante e coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecíveis entre o verdadeiro e o falso”. (DELEUZE, 1990, p. 161)

Ao mesmo tempo em que o narrador apresenta-se de modo “sincero”, acaba por dissimular sua posição, tornando mais complexa a relação entre a subnarrativa que apresenta o filme e a narrativa principal, e entre este narrador que se propõe a nos apresentar o romance de Kafka e o “grande imagista”, aquele que articula toda a obra.

André Gaudreault e François Jost explicam que o “narrador fundamental, responsável pela comunicação de uma narrativa fílmica, poderia ser aproximado a uma instância que, manipulando

as diversas matérias de expressão fílmica, as agenciaria, organizando suas elocuições e regeia seu jogo para entregar ao espectador as diversas informações narrativas” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 74). A articulação das “diversas operações de significação (a encenação, o enquadramento e o encadeamento)” parte do princípio de que há “duas camadas sobrepostas de narratividade”: a primeira delas resulta do trabalho conjunto da encenação e do enquadramento, constituindo aquilo que se convencionou chamar de “mostração”, a articulação entre fotogramas; a segunda camada, superior à “mostração”, equivale à “narração”: a articulação entre planos, dentro do processo de “montagem”. Essas duas camadas de narratividade pressuporiam a existência de ao menos duas instâncias diferentes, o “mostrador” e o “narrador”, que seriam respectivamente responsáveis por cada uma delas. Em um nível superior, a “voz” dessas duas instâncias seria modulada e regrada por uma instância superior, que seria, então, o “meganarrador fílmico”, ou, o “grande imagista” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 74-75).

As dicotomias apresentas por Löwy para caracterizar o texto “Diante da Lei” – terno e cruel, simples e complexo, transparente e opaco, luminoso e obscuro – são marcas que também caracterizam o filme por Welles. As opções estéticas realizadas pelo cineasta, seja pela ausência de cores, pela sucessão de planos negros, ou pelo embaralhamento do espaço e do tempo, reforçam tais características presentes no texto de Kafka. Através da parábola kafkiana, Orson Welles também consegue emular as técnicas que o caracterizam sobretudo como um cineasta de vanguarda e que se tornaram marcas estilísticas no conjunto de sua obra, aliadas à postura narrativa de Kafka e à essência de *O processo*, não abandonando aquilo que a obra literária problematiza. Sem “concessões” abundantes, o cineasta assimila o universo kafkiano – suas personagens, sua estética – à problemática desenvolvida em todo o seu projeto cinematográfico, falseando o narrador, obscurecendo o ponto de vista, indefinindo temporalidades e construindo um protagonista ambíguo, vacilante, de um desespero contido, cuja ironia, marca do seu cotidiano, acaba se convertendo em tragédia, seu inevitável destino.

As vozes enunciativas dentro da narrativa fílmica podem ser classificadas em três tipos: a *voz in*, emitida por um personagem dentro do campo, correspondendo ao presente narrativo; a *voz off*, que designará um personagem fora de quadro, ainda que em um espaço contíguo (como em campo e contra-campo); e, a *voz over* – aquela que narra a parábola “Diante da Lei” na abertura do filme –, quando “enunciados orais relatam qualquer porção de uma narrativa e são ditos por um locutor invisível situado num tempo e num espaço diferentes dos que são apresentados simultaneamente pelas imagens vistas na tela” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 96). O estatuto desta *voz over* e a sua função narrativa dentro da película em questão são problematizados na confecção do *incipit* fílmico pelo material icônico que preenche a tela enquanto se opera a narração oral; pelo fato de que as mesmas imagens e a mesma narração retornam dentro da diegese fílmica; e, pelo fato de que se reconhece a voz do narrador “fora-de-quadro” da abertura do filme como sendo a voz do advogado (personagem da história) que, por sua vez, é a voz de Orson Welles (aquele que dirige o filme, escreve seu roteiro e interpreta tal personagem).

As imagens que acompanham a narração oral emitida por esse narrador são estáticas, bidimensionais, opacas, em preto, branco e tons de cinza, e se sucedem umas às outras, “ilustrando” a sua fala. Nessas gravuras predominam as figuras do camponês, do guardião da lei e da entrada da lei, representada por um portal. São gravuras rústicas, de composição relativamente simples. Elas não trazem qualquer marca estilística que possa associá-las a determinada época, muito menos um traço realista ou caracterização “humana” para suas personagens. A aridez, a ausência de cores e a simplicidade formal conferem a tais imagens um aspecto arcaico, ancestral, que, associado ao texto em tom parabólico, sugere uma lição universal, sem tempo ou espaço determinados.

A *voz over* representa um ponto enunciativo fundamental dentro da obra, fixo e não localizável, que, ao mesmo tempo, emana e imanta os discursos. Deleuze identifica essa voz como uma imobilidade central em Welles, um centro radiofônico que muito tem haver com a própria formação multimídia do diretor e com seu estilo de narrar. Conforme Deleuze (1990), esse ponto fixo constituído pela *voz over* do narrador “fora-de-quadro” que anuncia o início da película, tem como

correspondente imagético a posição de câmera *contra-plongée*, característica em toda obra de Orson Welles, que fixa no chão (na terra/na Terra), a perspectiva do narrador, constituindo um centro ótico a partir do qual se constrói a profundidade de campo em diagonal e a modulação cambiante do tamanho dos corpos e massas cenográficas.

As mesmas imagens do *incipit* fílmico são retomadas para a transcrição da cena em que Josef encontra o sacerdote e o advogado dentro da catedral (capítulo nono, “Na catedral”, no romance), acompanhadas novamente da narrativa da parábola “Diante de Lei”. A voz externa ao quadro, que antes enunciava a narrativa oral, ao mesmo tempo em que as imagens bidimensionais dominavam a tela, agora torna-se *voz in*, emitida pelo personagem advogado, aquele que narra a parábola a Josef, função, no romance, exercida pelo sacerdote. As tentativas de uma hermenêutica da parábola, na película, ficam por conta do advogado, cuja voz se reconhece como sendo a mesma do centro sonoro fixo que abre a narrativa.

Neste retorno ao texto moral sobre a justiça, as imagens bidimensionais surgem na tela em forma de *slides*, partindo de um projetor, ponto luminoso comandado pelo advogado em meio à sala completamente escura em que estão. À medida que a narrativa oral se processa, as imagens deslizam pelas sombras no espaço. O protagonista move-se cruzando pelo foco do projetor, interpondo-se entre ele e a parede que deve receber a projeção, mesmo movimento por vezes efetuado pelo advogado. Assim, as gravuras, imagens estáticas e sem profundidade de campo, são preenchidas pelas sombras das personagens. Elas deslizam pela escuridão, numa disputa entre luz e sombra. Os papéis de acusado e advogado se misturam aos de camponês e guardião da lei representados nos *slides*, e a sequência acaba por mimetizar toda a complexidade interpretativa do texto.

Os créditos finais da película também são enunciados por uma *voz over*, externa ao quadro. Simultaneamente à fumaça negra, resultado da explosão que põe fim à vida do protagonista espalhando-se no céu cinza, e à música melancólica, ouve-se a indicação de que a narrativa é baseada no romance de Kafka; logo, os atores são enumerados pela ordem de aparição no filme, e o enunciador dos créditos acaba por nomear-se “Orson Welles”, aquele que dirigiu, escreveu o roteiro e interpretou a personagem advogado. Desse modo, a partir de uma mesma voz, mesmo registro sonoro, há a configuração de um jogo de “múltiplas vozes iguais”, três diferentes enunciadores: um subnarrador externo que abre e encerra o filme; um narrador-personagem que conduz a importante subnarrativa “Diante da Lei”, dentro da diegese fílmica; e, uma instância superior a essas duas, ambivalente, externa em relação ao quadro/plano do presente enunciativo, mas detentora de uma consciência superior às demais.

Em consonância com esse “centro radiofônico”, ponto fixo de voz, fundamental para a compreensão da narrativa, há um ponto fixo imagético produzido em Welles pela sua câmera *contra-plongée*, marca narrativa que se verifica já no primeiro plano que sucede ao *incipit* fílmico: Josef acordando em seu quarto com os guardas lhe trazendo a notícia da detenção e do processo. Os tamanhos desmedidos produzidos por essa posição de câmera podem ser verificados nessa sequência inicial, quando o plano que sucede àquele que fixa a face de K. despertando representa uma concessão do narrador ao protagonista, e a porta do quarto, semiaberta, é vista através do ângulo da personagem, em sua cama, de “baixo para cima”. Tal cena exemplifica o movimento que se repete em diversos momentos da narrativa fílmica, quando a posição *contra-plongée* é utilizada.

A profundidade de campo é criada a partir dessa posição, estabelecendo uma linha diagonal no quadro, ligando os diferentes planos. Segundo Deleuze, em Welles tais enquadramentos acabam produzindo uma noção temporal dentro do próprio quadro estático. O teórico francês retira seus exemplos das técnicas de Welles de *Cidadão Kane*, lembrando, a respeito da posição de câmera citada, “a cena do suicídio, quando Kane entra violentamente pela porta ao fundo, pequenininha, enquanto Susan agoniza na sombra, em plano médio, e o enorme corpo se vê no primeiro plano” (DELEUZE, 1990, p. 132). *O processo* também traz exemplos semelhantes. As sequências desenvolvidas na casa do advogado são ricas nessas modulações de massas e do jogo com os corpos das personagens, através da profundidade de campo. Há inúmeras cenas que confrontam o peso e a robustez do corpo do advogado à magreza esguia de Josef, conferindo tom irônico à “doença” do Sr. Huld. É

duplicando a profundidade com grandes angulares, [que] Welles obtém as grandezas desmedidas do primeiro plano somadas às reduções do plano de fundo que com isso adquire ainda mais força; o centro luminoso fica ao fundo, enquanto massas de sombra podem ocupar o primeiro plano, e violentos contrastes podem riscar o conjunto; os tetos tornam-se necessariamente visíveis, seja na manifestação de uma altura desmedida, seja, ao contrário, num esmagamento segundo a perspectiva. O volume de cada corpo extravasa este ou aquele plano, mergulha na sombra e sai dela, e expressa a relação desse corpo com os outros situados na frente ou atrás: uma arte das massas. É agora que o termo de ‘barroco’ convém literalmente, ou o de neo-expressionismo. (DELEUZE, 1990, p. 132-133)

Deleuze percebe nos movimentos de câmera de Welles, na estrutura narrativa do filme e nos mecanismos de narração a essência da peregrinação de Josef por respostas para o seu processo, de modo que esses elementos sugerem a evocação do passado, a estratificação de tempos múltiplos nos quais o protagonista tentará encontrar razões para o “absurdo” que o atingira:

As *plongées* e *contra-plongées* formam contrações, como os *travellings* oblíquos e laterais formam lençóis. A profundidade de campo se alimenta nessas duas fontes de memória. Não a imagem-lembrança (ou o *flash-back*), mas o esforço atual de evocação, para suscitá-la, e a exploração das zonas virtuais de passado, para a encontrar, selecionar, fazer descer. (DELEUZE, 1990, p. 135)

A detenção ocorrida pela manhã, em seu quarto na pensão em que mora, marca o início da narrativa através da conversão do protagonista de inocente em acusado/culpado. A aparente falta de motivação para a sua prisão, ou de elementos que possam justificar o processo ao qual responde, remete K. à busca incessante de uma possível forma de defesa. Há a configuração de dois espaços temporais distintos que regem a ação do protagonista: a busca do motivo da acusação, dado que obviamente pode apenas estar no passado, e a necessidade de defesa, movimento do presente narrativo, inviabilizado pela acusação. Assim, questiona-se, desde logo,

em que lençol do passado o herói procurará o erro pelo qual é culpado? Nada mais é passível de se evocar, mas tudo é alucinatório. Personagens imóveis e estátua velada. Há a região das mulheres, a região dos livros, a da infância e das meninas, a da arte, a da religião. O presente não passa de uma porta vazia a partir da qual não podemos mais evocar o passado, pois este já saiu enquanto esperávamos. Cada região do passado será explorada, nos longos planos cujo segredo Welles domina: por exemplo, a longa corrida sob um longo caramanchão enquanto o herói é perseguido por uma matilha de meninas aos berros [...] (DELEUZE, 1990, p. 140).

A indeterminação tanto dos espaços quando do tempo é marca transposta de Kafka por Orson Welles, assim como as “presenças alucinatórias”, fortes elementos da diegese romanesca, apontadas por Deleuze no filme. As “regiões” nas quais Josef busca respostas para seu processo, identificadas pelo teórico francês, misturam-se umas às outras, produzindo zonas de indeterminação não apenas entre as noções topológicas e temporais, mas também entre o estatuto das personagens dentro da trama narrativa: as coexistências e justaposições de situações e personagens insondáveis fora do mundo do onírico em função de uma justiça regida pelo absurdo. Deleuze aponta que

o êxito de Welles em função de Kafka consiste em ter sabido mostrar como regiões espacialmente distantes e cronologicamente distintas comunicam-se entre si no fundo de um tempo ilimitado que as tornava contíguas: é para isso que serve a profundidade de campo, os compartimentos mais afastados comunicam-se diretamente no fundo. (DELEUZE, 1990, p. 140)

Tal constatação faz com que se compreenda aquilo que a película tem tanto de “neo-expressionista” tanto quanto de “barroca”. As manchas negras operam como índices de indeterminação topológicos, fazendo com que os cenários percam seus traços distintivos. Por vezes, o próprio protagonista é “engolido” pelas massas e volumes na composição do quadro; as personagens são produzidas em duplo, de modo que sua sombra assume uma existência que ora percorre determinado trajeto “ao lado” do corpo do qual emana, ora justapõe-se a ele, modulando-se de acordo com a posição da luz e com o movimento de câmera, numa alusão aos clássicos filmes expressionistas. A “comunicação de fundo” entre os cenários ocorre através da profundidade de campo e da constituição de zonas distintas, planos de temporalidades e topologias múltiplas, aliada à comunicação direta entre certos cenários: em vez de produzir lacunas através de cortes – intervalos de tempo –, há uma construção cenográfica que dá conta do “absurdo” contido desde já no romance por meio da interligação dos espaços cênicos. A batalha entre luz e sombra na composição das imagens mimetiza o duplo que rege a saga do protagonista: seu trânsito entre justiça e *injustiça*<sup>2</sup>; pertencimento e não pertencimento à lei.

### Conclusões

O romance de Kafka, caracterizado pela incompletude, é marcado por uma espécie de temporalidade cíclica, cujo efeito pode ser atribuído parcialmente à estratégia editorial adotada na organização dos capítulos, devido a sua publicação póstuma, mas sobretudo pela narrativa em si, cuja história parece edificar-se em forma de espiral, tendo como ponto central a acusação contra o protagonista, origem do movimento executado pela personagem. A configuração de uma progressão temporal que oferece a ilusão de paralisia, de estaticidade, é coerente com a ação do protagonista em relação ao drama que confronta, configurando uma espécie de *inação*. A trilha sonora do filme colabora para a dosagem do tempo, acelerando-o ou o reduzindo, efeitos sonoros estes que nem sempre se coadunam com o quadro visual que lhes acompanham, o que, de certa forma, mimetiza o descompasso entre acusação e defesa de Josef, cujas forças se anulam numa ilusão de movimento.

Os espaços, tanto no romance quando no filme, colaboram com a construção do tempo no sentido que não há uma clara determinação entre eles, efeito que, levado à tela por Orson Welles, ganha importante destaque. A comunicação que se percebe entre o tribunal, o ateliê do pintor, os cartórios e a catedral, por exemplo, é representativa não apenas do “onírico” que se pode atribuir à narrativa, mas também de uma espécie de indeterminação topológica que joga o protagonista em uma zona ilocalizável, limiar de suspensão temporal, na qual foi retido, aprisionado. Os paradoxos presentes na constituição dos cenários; as dicotomias entre os espaços internos e externos, entre as incongruentes marcas arquitetônicas que se verificam no filme; e, sobretudo, a anulação dos elementos de realidade objetiva para formatar a estrutura íntima, interna, da lei, sob a forma do tribunal e seus cartórios, fazem do filme de Welles importante elemento de atualização da incompreensível lei que abala Josef K. e da sua estrutura burocrática, labiríntica e absurda.

A paralisia que marca Josef K. nas narrativas literária e cinematográfica, resultando em sua *inação*, pode ser percebida de duas maneiras: a primeira delas simplesmente como resignação, uma forma de aguardar uma sentença contra a qual toda luta resultaria em derrota; a segunda, verifica na postura da personagem a única possibilidade de ação, a reversão da potência de agir em *impotência*, em *inação*, única atitude possível frente ao absurdo que lhe é apresentado. Assim como o camponês da lenda kafkiana obteve a cessão da lei pela espera, pela “derrota” imposta pela inércia diante da aparente impossibilidade de prosseguir, Josef K. também obtém o encerramento do processo ao custo da própria vida.

<sup>2</sup> A palavra foi escrita com seu prefixo de negação em itálico como forma de textualizar graficamente a dupla potência que reside no interior dos conceitos, como o de “*justiça*”: o seu avesso, a *injustiça*, conserva em potência a sua potência de “*justiça*”, de modo que a negação “*in*” não representa de todo a exclusão do seu avesso. Utilizaremos o mesmo mecanismo de escrita para a palavra “*inação*”, característica da “*ação*” do protagonista.

**Referências**

- BOGDANOVICH, Peter. *Este é Orson Welles*. Tradução: Beth Vieira. São Paulo: Globo, 1995.
- CARVALHAL, Tânia. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1993.
- COWIE, Peter. *The cinema of Orson Welles*. Londres: A. Zwemmer Ltd., 1965.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- GAUDREULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Trad. Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Ed. da UnB, 2009.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- LÖWY, Michael. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- WELLES, Orson. *Le procès* (versão brasileira: *O processo*). França/Itália/Alemanha, 1962. Versão em DVD: Continental Home Video, 2001, Preto & Branco, 119'.

Recebido em: 15 jun. 2016.

Aprovado em: 7 jul. 2016.