

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

KIM AMARAL BUENO

O PROCESSO, EM KAFKA E WELLES: exceção e inação

PORTO ALEGRE

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA

KIM AMARAL BUENO

O PROCESSO, EM KAFKA E WELLES: exceção e inação

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, apresentada ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria da Glória Bordini

PORTO ALEGRE

2011

CIP - Catalogação na Publicação

Bueno, Kim Amaral
O PROCESSO, EM KAFKA E WELLES: exceção e inação /
Kim Amaral Bueno. -- 2011.
109 f.

Orientadora: Maria da Glória Bordini.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2011.

1. Literatura e Cinema. 2. Literatura Comparada.
3. Franz Kafka. 4. Orson Welles. 5. Homo Sacer. I.
Bordini, Maria da Glória, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Kim Amaral Bueno

O PROCESSO, EM KAFKA E WELLES: exceção e inação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Literatura Comparada.

Aprovado em 17 de agosto de 2011.

Banca examinadora

Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha

Prof. Dr^a Regina Zilberman

Prof. Dr^a Rita Lenira de Freitas Bittencourt

*este texto é dedicado à memória de minha vó Dair,
a quem ele não faria o menor sentido.*

*(mas eu sei que se ela tivesse visto o sorriso no meu
rosto quando o terminei, entenderia a importância
dele para mim e, em silêncio, partilharia comigo
desse pequeno momento de paz e felicidade.
pelo abrigo, pelo cuidado e pelas lições de afeto).*

AGRADECIMENTOS

À professora Maria da Glória Bordini e sua generosa acolhida: o *processo* de aprendizagem ao seu lado me fará sempre grato.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e a todos os mestres do Programa de Pós-Graduação em Letras. Seus ensinamentos possibilitaram-me novas percepções do mundo, cujas implicações transcendem este texto.

À minha mãe e ao meu pai, por me apoiarem, mesmo na incompreensão. Ao meu irmão, pelo amor.

Agradeço aos meus amigos e colegas de curso pela partilha de ideias e pela partilha de vida. Aos amigos que fiz nesse percurso, e também àqueles que abandonei pela “falta de tempo”, pela prioridade da leitura e pelo recolhimento de quem escreve.

O efêmero, ao ser perpetuado, é atingido por uma maldição.

Theodor Adorno

RESUMO

A análise comparativa entre o romance de Franz Kafka, *O processo*, e o filme homônimo de Orson Welles pretende compreender de que maneira a obra cinematográfica transcriba o universo kafkiano, levando à tela cinematográfica o tempo, o espaço e o protagonista, a partir do hipotexto literário. As estratégias narrativas empregadas na produção da película problematizam a posição do narrador, onisciente no romance, mas que, no filme, salvo as evidentes diferenças narratológicas inerentes aos códigos, é produzido através de um “jogo de vozes”, partindo da parábola “Diante da Lei”, utilizada no *incipit* fílmico. O tempo e o espaço são configurados mantendo os traços “expressionistas” de Kafka, produzindo zonas de indeterminação temporais e topológicas que corroboram a *inação* do protagonista. O conceito de “estado de exceção”, esboçado por Giorgio Agamben, permite pensar que a origem do *processo* movido contra Josef K., de desconhecidas motivações, reside num poder de domínio e controle que antecede a própria lei. A aproximação do protagonista de Kafka e de Welles à figura do *homo sacer* é possível tanto pelo estatuto da ação que ele exerce em função da necessidade de defesa (o que caracteriza a sua *inação*, uma vez que não há “progressão”, a despeito das suas tentativas de produzir uma primeira petição de defesa), quanto das “deformidades” que o caracterizam, incorporando-o ao *bando* das personagens “monstruosamente” híbridas de Kafka. Porém, a “deformidade” que marca K. e o exclui da comunidade regida pelo ordenamento legal não está aparente, mas age biologicamente, estabelecendo um secreto mecanismo de controle cujo poder de decisão age sobre a orgânica morte, a extirpação de uma vida simplesmente “matável e insacrificável”.

Palavras-chave:

Franz Kafka. Orson Welles. *O processo*. Estado de exceção. *Homo sacer*.

ABSTRACT

The comparative analysis between the novel of Franz Kafka, *The Trial*, and the homonym movie of Orson Welles intends to understand how the cinematographic workmanship used to transcribe the kaffian universe, taking to the cinematographic screen the time, the space and the protagonist from literary hipotext. The narrative strategies used in the production of the film problematize the position of the narrator, omniscient in the romance, but that, in the film (except for the evident narratological differences inherent to the codes), it is produced through a “game of voices”, coming from the parabola “*Before the Law*”, used in the filmic incipit. The time and the space are configured keeping “the expressionists” traces of Kafka, producing secular and topological zones of indetermination that corroborate the *inaction* of the protagonist. The concept of “exception state”, sketched for Giorgio Agamben, allows us to think that the origin of the process moved against Josef K, of unknown motivations, inhabits in a power of domain and control that precedes the proper law. The approach of the protagonist of Kafka and Welles to the figure of homo sacer is possible as much for the statute of the action that it exerts in function of the defense necessity (which characterizes its inaction, a time that does not have “progression”, in the spite of its attempts to produce a first petition of defense), how much of the “deformities” that characterize it, incorporating it to the flock of the “monstrously” hybrid personages “of Kafka. However, the “deformity” that marks K. and excludes it from the community conducted for the legal order is not apparent, but it acts biologically, establishing a private mechanism of control which power of decision falls again on the organic death, the extirpation of a simply “killable and unsacrifiable” life.

Key-words:

Franz Kafka.Orson Welles.*The Trial*. State of exception. *Homo sacer*.

SUMÁRIO

<u>SUMÁRIO.....</u>	<u>10</u>
<u>1. TRANSCRIÇÃO KAFKIANA.....</u>	<u>11</u>
<u>2. POSSIBILIDADES CRÍTICAS, LIMIARES TEÓRICOS.....</u>	<u>16</u>
<u>Há um estranho na aldeia.....</u>	<u>16</u>
<u>O processo sob a forma de lei: vigência insignificante.....</u>	<u>24</u>
<u>Josef, o camponês e o bando.....</u>	<u>29</u>
<u>3. MIRANDO A LENTE PARA O SUSPEITO.....</u>	<u>33</u>
<u>Uma história de impossibilidades.....</u>	<u>33</u>
<u>A narração da palavra à imagem.....</u>	<u>37</u>
<u>A encenação enquadrada.....</u>	<u>48</u>
<u>O olhar e a espetacularização.....</u>	<u>54</u>
<u>O que faremos nessa mancha negra?.....</u>	<u>65</u>
<u>5. CORCUNDAS, MONSTROS, BANDIDOS.....</u>	<u>83</u>
<u>Impotência e inação.....</u>	<u>83</u>
<u>Sexo e animalização.....</u>	<u>86</u>
<u>6. K. NA CORDA BAMBA.....</u>	<u>93</u>
<u>Fronteiras móveis, exceções.....</u>	<u>93</u>
<u>O abandono diante da lei.....</u>	<u>98</u>
<u>REFERÊNCIAS.....</u>	<u>104</u>

1. 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 e pensadores dedicados à literatura do autor atualmente, verifica-se sobretudo na amplitude social e na capacidade de habitar o inconsciente da coletividade que ela atingiu. “Kafkiano” tornou-se um adjetivo verificável em inúmeras línguas, conforme demonstra Michel Löwy (2005), cujo significado se estrutura em torno da sensação de absurdo evocada pela 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 já tenham ouvido falar do *plot* de narrativas como *A metamorfose* ou *O processo*, superficialidade que não os impede de identificarem-se no aparente “absurdo” do narrado, e de reconhecer o que há de kafkiano em suas vidas cotidianas.

A amplitude da obra de Kafka e a sua penetração nos circuitos acadêmicos e sociais (cf. Luiz Costa Lima, 1993), gradativamente alcançados ao longo do século XX com as traduções e publicações de novos textos e novas edições de suas obras, geraram adaptações e movimentos de transcrição, seja no código verbal, seja no código imagético. Tais produções se inserem no gênero cinematográfico, adaptações teatrais, histórias em quadrinhos, novos textos literários etc., criando uma gama de interlocutores diretos com a obra do escritor. Deles, certamente Orson Welles é dos mais ilustres e significativos, talvez por possuir aproximada importância para a arte cinematográfica àquela que Kafka possui para a arte literária. Ambos os criadores problematizaram as linguagens nas quais trabalharam de modo radical, fazendo com que seus temas convergissem para a pluridimensionalidade dos códigos, e que, através dela, as questões humanas e os dramas cotidianos atacados pelos artistas

plasmassem-se nas suas textualidades. A afirmativa de Costa Lima sobre a literatura de Kafka também pode ser estendida a 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-em-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, p.37, 1993)

Como aponta Robert Stam (2008), 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 estabeleceu em suas obras diálogo 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 o diretor 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, selecionamos para constituir o *corpus* de análise deste trabalho o romance de Kafka, *O processo*, e o filme homônimo de Orson Welles para que sejam lidos comparativamente, a fim de que se perceba de que forma Welles transcria a atmosfera do romance, a sua temporalidade e dá forma, na tela cinematográfica, ao 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 idéia de “dívida que um

texto adquiria com seu antecessor, passa[ando] a ser compreendido com um procedimento natural e contínuo de reescritura dos textos” (CARVALHAL, 2010, p.51).

Essa “reescritura” levada a cabo por Welles, num *continuum* que certamente não parará no diretor, tendo em vista amplitude evocada pelo hipotexto de Kafka, sempre atual e potente, provoca-nos a desvendá-lo em função de teorias que não dêem conta apenas das obras enquanto elementos estéticos, mas que as insiram num movimento de reflexão sobre o momento atual, sobre a realidade dos povos humanos nesse começo de século, tendo em vista os erros do passado em nome da salvaguarda do futuro. Para tanto, o ponto teórico motivador para a leitura das obras ficcionais em questão são os conceitos desenvolvidos pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, no texto intitulado *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I*. Tais conceitos abrem caminho para a compreensão dos dois *O Processo* sob a égide da violência do Estado totalitário (o estado de exceção), que, como demonstra Agamben, coexiste ao Estado Democrático de Direito contemporâneo, produzindo uma zona de indeterminação e ambiguidade, ponto de origem do *poder soberano*, e conseqüentemente, da *vida nua*; e permitem, através de uma arcaica figura do direito romano, o *homo sacer*, trazida ao centro do debate em questão, a saber, a *decisão soberana sobre a vida nua*, perceber na figura do protagonista de Kafka e Welles o *modus* de vida e de ação de um sujeito em embate com um ordenamento jurídico incompreensível cujo resultado é a sua “execução”.

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.

Para considerar tanto as questões de ordem formal quanto as que concernem à temática desenvolvida pelo romance e pelo filme, seccionamos este texto em cinco capítulos além desse primeiro, introdutório. O segundo capítulo, sob o título “Possibilidades críticas,

limiares teóricos”, pretende apresentar a segmentação da fortuna crítica de Kafka em uma pequena parcela, justificada pelo interesse em perseguir uma determinada ideia para a leitura do romance, e de, conseqüentemente, privilegiar certos autores e certa corrente de pensamento para a análise de apenas algumas das inúmeras questões que a obra suscita. Desse modo, partimos de algumas ideias apontadas por Walter Benjamin e Hannah Arendt, posteriormente desenvolvidas e pluralizadas por Michael Löwy, Modesto Carone e Giorgio Agamben a respeito de Josef K. e seu *processo*. A leitura intersemiótica de Orson Welles em *The Trial* (1962) privilegia alguns aspectos do romance que podem ser compreendidos através do conceito de Agamben sobre o *homo sacer*, do qual se desdobram as ideias sobre “exceção” e “bando”. O limiar entre o poder absoluto do soberano e a “nudez” da vida do *homo sacer*, aquele mesmo que define o pertencimento ou não à lei e à linguagem, marcam a trajetória do processo de Josef, e a “decisão final” que o condena ao vazio da morte.

O capítulo terceiro, “Mirando a lente para o suspeito”, aponta para alguns aspectos narratológicos do romance e do filme. A incompletude de *O processo* e a sua publicação póstuma fazem-no um romance em fragmentos, cuja ordenação dos capítulos é arbitrária e talvez não represente o projeto de seu autor; os capítulos incompletos e as parcelas de texto riscadas nos originais, extratos que hoje figuram nas edições do romance como “apêndices”, poderiam apontar para novos rumos, caso o autor tivesse conseguido incorporá-los ao texto. Porém, tais “fragmentos” apresentam em comum um narrador onisciente cujo ponto de vista é conduzido próximo ao protagonista. Desse modo, há a sensação de que os fatos narrados estão mais próximos do presente enunciativo, dado que se confronta com a ideia presente no *plot* literário, no qual o mote para a estruturação da história é a imposição de um processo ao protagonista cujo desfecho trágico parece desde o começo previsível.

A transposição do romance para o cinema fez com que Orson Welles se valesse da constituição de um narrador “fora de quadro”, deslocado do tempo e do espaço da narrativa, cuja função é apresentar a parábola “Diante da lei”, elemento irradiador de força dentro do texto (tanto o literário quanto o cinematográfico). Essa e outras estratégias narrativas produzidas dentro do filme, as quais problematizam o estatuto do narrador literário e a arquitetura da ação do protagonista em função de seu processo, estão intimamente ligadas à formatação do tempo e do espaço nas obras. Tais aspectos são analisados no capítulo quarto, “Círculos e labirintos”, no qual consideramos, como um dos elementos constituintes da *inação* da personagem, a estrutura temporal cíclica constituída por Kafka e levada à tela por Welles pela confluência de elementos visuais e sonoros em paradoxais operações de aceleração e frenagem do ritmo cênico e ação da personagem no *plot* narrativo. Da mesma maneira que o

tempo ajuda a “fixar” o protagonista numa zona de indeterminação, a constituição dos espaços também o leva a tal posição. A atmosfera expressionista apresentada no romance é transcrita não com ares menos expressionistas, mas agregando novos elementos cujo foco é acentuar o “absurdo” do narrado e sugerir novos limiares e possíveis zonas de aproximação e distanciamento entre os dados topológicos do texto, criando zonas ilocalizáveis numa metaforização do próprio *processo*.

O capítulo quinto, “Corcundas, monstros, bandidos”, trata das personagens do romance e de como Welles as reelabora, sobretudo em função das “deformidades” que as caracterizam. Josef K. é pensado através da figura do *homo sacer* e do domínio “íntimo” que a lei exerce sobre ele, aplicando-lhe uma espécie de deformidade “invisível”, plasmada biologicamente em sua corporeidade, numa total aderência entre processo e corpo. Os elos orgânicos por onde trafega o domínio biológico, aquele que recai sobre a humanidade, ou inumanidade, das personagens, tem nelas, nas suas “animalidades”, adequado movimento de ação. O poder que captura o protagonista e o entrega ao *abandono* diante da lei é o mesmo que rege a vida do bando, já corrompido, cuja menina corcunda, a sensual enfermeira que *agarra* os clientes do advogado e o comerciante que vive como um animal doméstico são alguns exemplos. A condição do protagonista enquanto *homo sacer*, conceito através do qual se pode pensar o homem pós campo de extermínio nazista, revela que o poder de decidir sobre a exceção fixa por um momento o limiar entre vida nua e poder soberano na figura da morte, evento final e gratuito para aquele cuja matabilidade e insacricabilidade foi desde sempre assinalada, o que se verifica no capítulo sexto, acompanhando “K. na corda bamba”.

2. POSSIBILIDADES CRÍTICAS, LIMIARES TEÓRICOS

Há um estranho na aldeia

A fortuna crítica dedicada à obra de Kafka é imensa. Ela perfaz toda sorte de leituras e interpretações e se estende por todos locais em que as obras foram traduzidas. Modesto Carone, no posfácio às edições brasileiras publicadas pela editora Companhia das Letras dos romances *O processo* e *O castelo*, traduzidos por ele, e em seu livro *Lições de Kafka*, aponta para algumas dessas possíveis leituras desenvolvidas, sobretudo, a partir de *O processo*, lembrando do quão “extenuante” seria a tarefa de citar todos os seus comentadores. Dos pensadores que se dedicaram a analisar a obra de Kafka, é fundamental citar Walter Benjamin e Hannah Arendt, cujos textos constituem a vanguarda na recepção do autor, fontes nas quais os críticos posteriores, citados neste texto, certamente beberam.

Mesmo as vertentes pelas quais seguiram tais leituras compreendem uma vasta variedade de possibilidades. Delas, o tradutor brasileiro destaca, a título de exemplo, aquela que ele nomeia de “teológico-existencial”, percebendo na obra uma forma de representação da culpa do homem contemporâneo; ou, uma vertente que apela para uma leitura mais “realista”, ignorando qualquer “viés alegórico desse tipo”, recorrendo à História, ao contexto e ao momento histórico do autor. Tal viés “realista” chega, através dos críticos, a perceber em *O processo* “uma profecia do terror nazista”, ou, de modo mais “sutil”, uma espécie de “esforço bem sucedido de mapear por dentro a alienação encoberta do dia-a-dia através das peripécias de K.” (CARONE, 2008, p.263).

As leituras sob um viés “sociopolítico” percebem *O processo* enquanto expressão do ‘vanguardismo decadente’ de um pequeno-burguês angustiado, que hipostasiou o medo ao invés de superá-lo pela análise concreta” (CARONE, 2008, p.263). Completando a pequena

amostragem de possibilidades de leitura do romance, Carone menciona uma vertente psicológica, na qual “o leitor encontra afirmações no sentido de que a ação romanesca [...] reflete um caso de neurastenia”, ou de que ela não passa de um “sonho”, mero “processo de pensamento” (CARONE, 2008, p.263).

Michael Löwy, em *Franz Kafka, sonhador insubmisso*, apresenta algumas leituras das obras do escritor tcheco que parecem pulverizar-se nas várias possibilidades críticas levantadas por Carone. No livro, organizado em capítulos em torno de um texto específico e de um ponto temático em forma de chave de leitura, Löwy trafega por *O processo* e por *O castelo*, além de deter-se na parábola “Diante da lei”. Nessas obras, toca em temas recorrentes como a tirania paterna, a burocracia dos aparelhos estatais, o judeu pária, a religião, etc., constituindo uma multiplicidade de olhares, de formas de ver, que certamente são comportadas pela multiplicidade de sentidos do projeto literário de Kafka.

No capítulo dedicado a *O processo*, Löwy discute a figura do “judeu pária” para qualificar Josef K. como “a vítima universal”. Retomando a leitura de Hannah Arendt sobre Kafka em *A tradição oculta*, texto no qual a autora o apresenta “como um dos exemplos mais dignos de nota [...] da sensibilidade de pária-rebelde na história da cultura judaica moderna” (LÖWY, p. 103), o teórico persegue a sugestão interpretativa arendtiana, utilizando-a para a leitura do romance *O processo*. Conforme Löwy, a obra que, para Arendt, “exprime de maneira mais incisiva essa atitude de pária-rebelde é *O castelo*” (p.103). Porém, segundo o autor, em *O processo* “encontram-se tantas – se não mais – ‘situações e perplexidades’ propriamente judaicas do que em *O castelo*”, e prossegue afirmando que “o silêncio de Hannah Arendt é tanto mais surpreendente porque se trata do único romance do qual Kafka publicou um fragmento – a parábola ‘Perante a lei’ – numa revista judia, e mesmo sionista, *Selbstwehr* (‘Autodefesa’)” (LÖWY, 2005, p.106).

Os estudos de Hannah Arendt no campo da filosofia política enfrentam diretamente o “fenômeno do totalitarismo e o mal” propagado pelas indústrias de extermínio levadas a efeito no século XX. A posição assumida pelo homem dentro de desses mecanismos de poder pode ter como representação, no campo ficcional, o protagonista de *O processo*, como demonstram alguns críticos cujas análises adotaram tal percurso teórico. Embora tenhamos optado por não seguir propriamente o caminho desenvolvido por Arendt na formulação de seu conceito de totalitarismo, os estudos da autora certamente auxiliam na compreensão do texto de Kafka, na formulação da personagem e do seu drama, lançando luz à estrutura narrativa de *O processo*. A documentação analisada pela autora relativa ao Terceiro Reich, a descrição do “Processo

Dreyfus” e do julgamento de Eichmann, por exemplo, contribuem para a análise sugerida por Löwy, a partir da figura do pária rebelde, para *O processo*.

Arendt elege o totalitarismo como o acontecimento chave da época moderna, afirmando que as atrocidades produzidas por ele só foram possíveis graças àquilo que a autora qualifica como a perda da tradição, ou seja, um ponto no qual a herança cultural da humanidade não deu mais conta da sua complexidade (cf. Hannah Arendt, 2005). Houve uma espécie de esgotamento do passado, no qual se abriu mão da racionalidade alimentada através dos séculos em favor de ações regidas pela lógica do absurdo. Segundo Sonia M. Schio, o fenômeno totalitário localiza-se no final da ruptura do pensamento ocidental, pensamento este desenvolvido desde a Grécia clássica até o século XVII, caracterizado pela dissociação entre o pensamento filosófico e o político, entre o pensar e o agir. Marx assinalaria o final de tal tradição, “ao reunir novamente a Filosofia e a Política, apregoando ser o papel da primeira transformar o mundo, pois já o havia interpretado” (SCHIO, 2006, p.25).

Em *As origens do totalitarismo*, Hannah Arendt define os movimentos totalitários como “organizações maciças de indivíduos atomizados e isolados. Distinguem-se dos outros partidos e movimentos pela exigência de lealdade total, irrestrita, incondicional e inalterável de cada membro individual” (ARENDR, 1989, p.414). É interessante perceber que a autora mantém uma concepção dúbia em relação à condição do sujeito dentro do estado totalitário, uma vez que ele está, segundo ela, simultaneamente isolado enquanto agente político e imerso em um movimento de massa destituída de senso crítico. O totalitarismo amalgama a mentira, a violência, e a burocracia no engendramento daquilo que Arendt define como o “domínio total”.

Em *La tradición oculta*, texto citado por Löwy, Arendt interpreta não apenas a obra de Kafka sob o signo do judeu errante e do pária rebelde, mas também as obras de Heinrich Heine, Bernard Lazare e Charles Chaplin, identificando pontos de contato e diferenças nestes criadores em função do movimento de análise adotado por ela. A respeito de Kafka, Arendt primeiramente aborda *O castelo*, numa leitura cujo viés adotado elege o romance como obra que flagrantemente aborda a questão judaica (leitura a qual Löwy se reporta, e cujo ponto de vista pretende adotar para ler *O processo*). Porém, a autora também comenta *O processo*, percorrendo fundamentalmente a ideia da culpa, e de uma “ordem do mundo”, cujo mecanismo de funcionamento se apropria do homem, a quem apenas resta “submeter-se” em expiação, sem oposição ou resistência. “En *El proceso*, el sometimiento no se logra a través de la violencia, sino simplemente a través del creciente sentimiento de culpabilidad que despierta em el acusado K. uma inculpación vacía e infundada. Obviamente, este crescente

sentimiento se basa em última instancia em el hecho de que ningun hombre está libre de culpa” (ARENDDT, 2004, p.92).

Outro aspecto para o qual Arendt chama a atenção em relação a *O processo* é a importância do aparato burocrático governamental para determinar o destino do protagonista. A inacessibilidade de Josef ao processo (às razões que o fundamentariam) e às leis que o regem age determinantemente para a sua “condenação”.

Así pues, el funcionamiento del maligno aparato burocrático em el que el protagonista há quedado atrapado inocentemente, corre parejas com uns evolución interior desencadenada por el sentimiento de culpa. Esta evolución ‘educa’ al protagonista, lo forma y lo transforma hasta hacerlo apto para desempeñar la función que se espera de él, para ser capaz de participar mal que bien em el mundo de la necesidad, de la injusticia y de la mentira. (ARENDDT, 2004, p.92)

Löwy qualifica a leitura arendtiana de *O castelo* de “demasiado judeocêntrica”, afirmando que “nada no romance indica que as ‘situações e perplexidades’ de K. sejam especificamente judaicas; [mas que], pelo contrário, elas aplicam-se a todas as espécies de estrangeiros e imigrados” (2005, p.104). E prossegue argumentando que “ainda mais discutível é a tentativa de Arendt de traduzir em termos sionistas a filosofia política do romance: Kafka seria um sionista que desejaria abolir a condição ‘anômala’ dos judeus, simbolizada pelo personagem K.” (2005, p.104). Para Löwy, a leitura de Arendt em função da figura do pária judeu aplicada ao romance *O castelo* é “arbitrária e em nada corresponde à trama do romance” (2005, p.104). Ele confronta tal leitura a outro texto da autora, publicado, segundo Löwy, alguns meses depois na *Partisan Review*. Este novo ensaio sobre Kafka “retoma os pontos fortes do texto anterior, mas, desta feita, com uma chave de leitura resolutamente universalista: K., o herói de *O castelo*, é um estrangeiro, um imigrante que luta pelo reconhecimento de seus direitos” (LÖWY, 2005, p.105).

Antes de desenvolver sua leitura pelo viés indicado, tentando conciliar o “momento judaico e o momento universal”, hipótese aberta Hannah Arendt (conciliação que, segundo Löwy, representa uma “falta” à leitura arendtiana), o autor traça um rápido esboço daquilo que ele chama de “leituras conformistas” do romance *O processo*. Entre elas, há aquela que vê o “misterioso tribunal que condena Joseph K. como uma instituição divina, a cujas decisões divinas é preciso submeter-se com resignação” (LÖWY, 2005, p.107). Tal vertente tem origem no grupo de Max Brod, que, nas palavras de Löwy, é caracterizado como “excelente amigo e biógrafo, mas sofrível intérprete da obra, para quem o herói-vítima do romance seria uma espécie de Jó moderno, duramente golpeado pela justiça divina” (LÖWY, 2005, p.108). Ele também destaca aquelas vertentes de leitura que “supõem a culpabilidade de Joseph K., e,

portanto, a legitimidade da sua condenação” (LÖWY, 2005, p.108). Porém, “nada no livro indica a culpa do herói”. Mesmo que se recorra aos capítulos incompletos, “ao manuscrito tal como ele existe”, numa alusão ao livro que Kafka “deveria ter escrito”, o que acarretaria “especulação ao infinito”, não se poderia ignorar que “uma das ideias-força do texto é precisamente a ausência de toda ‘explicação das razões do processo’ e a recusa obstinada de todas as instâncias envolvidas – policiais, magistrados, tribunais – de fornecer alguma” (LÖWY, 2005, p.109).

Segundo Löwy, essas diferentes formas de exegese neutralizam ou apagam a “formidável dimensão crítica do romance, cujo tema central, como tão bem compreendeu Hannah Arendt, é ‘o funcionamento de uma hipócrita máquina burocrática na qual o herói foi inocentemente capturado’” (LÖWY, 2005, p.110). Ainda segundo o autor, a descrição do funcionamento de tal máquina certamente advém do próprio trabalho de Kafka como jurista burocrata, da sua experiência cotidiana em lidar com trabalhadores que muitas vezes se viam perdidos nos labirintos administrativos, fato já constatado por Max Brod e, posteriormente, por uma série de exegetas.

Löwy sustenta que a obra transcende a este “primeiro nível” no qual se encontram os entraves burocráticos e a obscuridade dos sistemas de poder. Para ele, “basta pensar em sua conclusão para perceber que está em jogo outra ordem de dramaticidade: não se trata apenas da opacidade burocrática, mas da natureza desumana e mortífera dos aparelhos institucionais jurídicos e estatais” (LÖWY, 2005, p.111). Ele evoca o “caráter profético” do romance, e a sensação de que designa “a justiça dos estados totalitários” (LÖWY, 2005, p.111), afirmando que “o escritor de Praga [...] soube capturar as tendências, presentes na condição de potencialidades sinistras, dos Estados europeus “constitucionais” do começo do século XX” (LÖWY, 2005, p.112). Assim, a *exceção* constitui uma das ideias-força do romance, quando “o esmagamento do indivíduo pelos aparelhos de Estado, em detrimento de suas leis, é a regra [...]. Em outras palavras: *O processo* enfrenta a natureza alienada e opressiva do Estado moderno, compreendido nisso aquele que se autodesigna ‘Estado de direito’” (LÖWY, 2005, p.113).

Para Löwy,

não é num futuro imaginário, mas em fatos históricos contemporâneos que cumpre buscar a fonte de inspiração para a trama de *O processo*. Entre esses fatos, os grandes processos anti-semitas de sua época eram um exemplo flagrante de injustiça de Estado. Os mais célebres foram os casos Tisza (Hungria, 1882), Dreyfus (França, 1894-1899), Hilsner (Tchecoslováquia, 1899-1900) e Beiliss (Rússia, 1912-1913). Malgrado as diferenças entre as formas de Estado – absolutismo, monarquia constitucional, república –, o sistema judiciário condenou, por vezes à pena de morte, vítimas cujo único crime era o de serem judeus (LÖWY, 2005, p.113-114).

Desse modo, os processos anti-semitas constituem plausível fonte de inspiração para a obra, apontando para uma coerente hipótese de leitura. Sob o ponto de vista temático do narrado, “o herói Joseph K. não tem nacionalidade e religião determinada: a própria escolha de uma simples inicial no lugar do nome da personagem reforça sua identidade universal: ele é o representante por excelência das vítimas da máquina legal do Estado” (LÖWY, 2005, p.117). Löwy sustenta que “os romances de Kafka [...] exprimem um certo estado de espírito antiautoritário, uma distância crítica e irônica das hierarquias de poder burocráticas e jurídicas” (LÖWY, 2005, p.119). Conseguindo “dar conta como ninguém [...] do funcionamento da máquina judiciária do estado moderno *do ponto de vista de suas vítimas*” (LÖWY, 2005, p.122), Kafka encerra *O processo* de modo “ao mesmo tempo ‘pessimista’ e resolutamente anticonformista”, exprimindo a “sensibilidade do pária-rebelde” (LÖWY, 2005, p.126). A conclusão do romance, com a morte do protagonista, representa, para Löwy, manifestação tanto de “compaixão pela vítima” quanto de “crítica da submissão voluntária”, o que nos faz lê-la como “um apelo à resistência” (LÖWY, 2005, p.127).

A religiosidade presente em Kafka e a forma com ela é encarada pela ficção do autor também é objeto de investigação por parte de Löwy, sobretudo em relação à parábola “Diante da lei”, texto que integra o romance *O processo*. Sobre a “atmosfera estranha de religiosidade [que] impregna os grandes romances inacabados de Kafka” (LÖWY, 2005, p.130), questiona-se se nela ressoaria simplesmente um “misticismo judaico” (LÖWY, 2005, p.130); e também, “como [se] caracterizar[ia] essa espiritualidade misteriosa, difusa, ambivalente? [...] Qual [seria] a estrutura significativa dessa visão religiosa?” (LÖWY, 2005, p.130).

Löwy define a “‘teologia’ de Kafka – se esse termo couber” (LÖWY, 2005, p.132) – como sendo “negativa num sentido preciso: seu objeto é a não-presença de Deus no mundo e a não-redenção dos homens” (LÖWY, 2005, p.132). Assim, Löwy esclarece que

à *theologia negativa*, ao messianismo negativo de Kafka corresponde, no terreno político, uma espécie de *utopia negativa*. Entre elas há uma analogia estrutural forte: nos dois casos, o inverso positivo do mundo estabelecido (utopia libertária ou redenção messiânica) está radicalmente ausente, e é precisamente essa ausência que define a vida dos homens como decaída ou privada de sentido. À ausência de redenção, índice de uma época danada, corresponde a ausência de liberdade no universo sufocante do arbitrário burocrático. (LÖWY, 2005, p.132-133)

A “afinidade” entre “teologia negativa” e “utopia negativa” se expressa numa fórmula em que a ausência de um universo positivo marca o sem sentido da vida, ao mesmo tempo em que a impossibilidade de redenção corresponde à ausência de liberdade dentro do “universo burocrático”. Logo,

a afinidade eletiva subterrânea entre essas duas configurações “negativas” desemboca, aqui, numa convergência íntima que molda a estrutura significativa dos romances: o esmagamento do indivíduo (“como um cão”) ou a denegação soberana da liberdade são o índice preciso da não-redenção do mundo – assim como, inversamente, a liberdade (religiosa) ilimitada do indivíduo anunciaria o advento do Messias. (LÖWY, 2005, p.133)

É a partir dessa afirmação que Löwy começa a investigar a parábola “Diante da lei”, “escrito polissêmico e enigmático [que] parece concentrar, em alguns parágrafos, a quintessência da espiritualidade Kafkiana”, lançando luz “não apenas sobre *O processo*, mas sobre o conjunto da obra do escritor de Praga” (p.134). Nela,

um homem do campo demanda acesso à lei; mas o porteiro da lei lhe explica que não pode autorizá-lo a entrar. Ele é apenas o primeiro dos porteiros, sendo os outros, postados no interior, bem mais poderosos. O homem espera em vão a autorização. Sentado numa banqueteta, ele espera longos anos e envelhece no lugar. No momento em que vai morrer, ele formula uma derradeira questão: “Como se explica que, em tantos anos, ninguém além de mim pediu para entrar?”. O guardião confia-lhe a resposta ao ouvido: “Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora, vou-me embora e fecho-a”. (LÖWY, p.135)

A “desesperança” de elucidar tal texto enigmático foi, para Löwy, talentosamente exprimida por Jacques Derrida, em uma conferência de 1982, intitulada “Preconceitos”, publicada em livro em 1985. Nela, Löwy lembra que o filósofo, “após ter recorrido a Kant, Freud e Heidegger, confessa: ‘Arrisquei glosas, multipliquei interpretações, formulei e reformulei questões, abandonei as decifrações em curso’, para finalmente deixar ‘enigmas intactos’” (LÖWY, 2005, p.136). Das pistas deixadas “sem explorar” por Derrida, Löwy destaca duas que lhe “parecem muito interessantes”. A primeira delas é expressa desta maneira: “Por sua situação, o homem do campo não conhece a lei, que é sempre lei da cidade, lei das vilas e dos edifícios, das edificações protegidas, das grades e dos limites, dos espaços fechados por portas” (DERRIDA apud LÖWY, 1985, p.113). A segunda “pista” resgatada de Derrida é a seguinte: “O homem dispõe de liberdade natural e física para penetrar nos lugares, assim como na lei. Ele deve, pois, bem entendido, interditar-se a si mesmo de entrar”. A lei “permite ao homem autodeterminar-se ‘livremente’, ainda que essa liberdade se anule como autointerdição de entrar na lei” (p.137).

Parece que Löwy centra-se na segunda pista, aquela que diz respeito à “interdição” representada pela lei, para então formular uma leitura cuja essência resgata a “dimensão crítica, político-religiosa e profundamente *subversiva* do texto” (LÖWY, 2005, p.139), afirmando que

não se pode compreender esse escrito sem situá-lo num contexto mais amplo: a espiritualidade de Kafka, suas convicções ético-sociais e, em particular, o antiautoritarismo – de inspiração libertária. Como esse antiautoritarismo [...] poderia

deixar de traduzir-se assim no terreno religioso? Ele assume então a forma de uma recusa diante de todo poder que pretende representar a divindade e impor em seu nome dogmas, doutrinas, interdições. A autoridade divina – se é que ela existe – não é posta em questão tanto quanto a das instituições religiosas, dos clérigos e de outros guardiães da Lei. A religião de Kafka, na medida em que se pode utilizar essa expressão, seria uma espécie de *religião da liberdade* [...] no sentido mais forte e mais absoluto do termo, de inspiração judaica heterodoxa. (p.139).

Desse modo, o “guardião da Lei” representaria não “a inescrutável justiça divina – perante a qual o homem do campo, como Jó, se veria desarmado –, mas antes [aquela] ‘ordem do mundo’ (*Weltordnung*) fundada na mentira de que fala Joseph K.” (LÖWY, p.145). Assim, “a razão pela qual o homem não atravessou a barreira rumo à Lei e a vida foi o medo, a hesitação, a falta de audácia” (p.146)

Márcio Seligmann-Silva também cita o mesmo ensaio de Derrida (1985) ao comentar o texto de Kafka, “Diante da lei”, afirmando que “a lei é retratada por Kafka como algo interdito” (2005, p.75-76), e que a sua literatura descreveria um movimento em *mise-en-abîme*, talvez o único capaz de dar conta do interdito da lei mimetizado nos escritos de Kafka, desse estancamento diante da negação, de impossibilidade de seguir rumo ao interior da lei, o que metaforizaria o interior da própria literatura.

Seligmann-Silva também lembra de um “elemento ‘esquecido’, encenado em muitas histórias de Kafka, que traça, retraça e apaga, para novamente riscar, o limite interdito que nos deixa viver assentados sobre nossos túmulos sem olhar para baixo” (2005, p.74). Esse elemento “conhecido”, mas “esquecido”, faz parte de nossa história, de nossa memória, sob a forma de uma ancestralidade. Chamando a atenção para o olhar, Seligmann-Silva afirma que ele “vem de baixo”, elemento “genialmente” traduzido por Orson Welles “na sua filmagem de *O processo* ao explorar as ‘*contraplongées*’, sem com isso tornar as pessoas gigantes: sobretudo K. não é um gigante” (2005, p.74).

O filme de Welles ressalta um elemento fundamental do romance *O processo*, a saber, o superdimensionamento da justiça, na figura do advogado, em relação ao protagonista, que, mesmo quando é alvo da posição de câmera do diretor (daquela que mira de baixo para cima), mantém a pequenez de seu corpo. O advogado, “um dos últimos na hierarquia da justiça” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.74), assume uma dimensão gigantesca na tela. A justiça, materializada por esta personagem, “representa tanto a lei – o código civil, a *civitas* em oposição ao campo – como o código linguístico, simbólico” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.74). Estabelece-se, então, interessante paralelo entre a *lei* e a *linguagem*, no sentido de que

a justiça é tão impenetrável quanto o núcleo duro da linguagem, que em termos psicanalíticos não pode ser dissociado dos nossos traumas constitutivos, do desamparo e da tentativa de dar conta da angústia por meio dela. [...] A justiça dá o

veredicto, condena, censura – como nosso superego – mas também estabelece no seu código o correto e o errado: o bem e o mal. E a linguagem – a nossa linguagem pós-queda e pós-babélica – só existe a partir do conhecimento do bem e do mal, do reconhecimento da vergonha: diante do espetáculo da nudez de nossos corpos (não por acaso na última frase de *O processo* lemos: “Era como se a vergonha devesse sobreviver a ele”). A culpa incorporada na linguagem e a vergonha do corpo sempre caminham juntas na história mítica da humanidade. Não há esperança na literatura de Kafka, porque ela leva até as últimas consequências o saber em torno dessa linguagem “decaída”, dessa linguagem que condena *a priori*, que exclui e vive dessa exclusão. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.74-75)

A aproximação entre *lei* e *linguagem* é também abordada por Giorgio Agamben em sua teoria da exceção, na qual o autor sustenta que a possibilidade de a lei vigorar com pura potência é análoga àquela da língua de denotar mesmo fora do discurso. Assim como a linguagem pressupõe o não-linguístico na forma de um “discurso cuja denotação atual é mantida indefinidamente em suspenso”, a lei pressupõe o não-jurídico “como aquilo com o qual se mantém em relação potencial no estado de exceção” (AGAMBEN, 2002, p.28):

Como somente a decisão soberana sobre o estado de exceção abre o espaço no qual podem ser traçados confins entre o interno e o externo, e determinadas normas podem ser atribuídas a determinados territórios, assim somente a língua como pura potência de significar, retirando-se de toda concreta instância de discurso, divide o linguístico do não-linguístico e permite a abertura de âmbitos de discurso significantes, nos quais a certos termos correspondem certos denotados. A linguagem é o soberano que, em permanente estado de exceção, declara que não existe um fora da língua, que ela está sempre além de si mesma” (AGAMBEN, 2002, p.28-29)

Lei e linguagem atuam, assim, como elementos que apenas sob a exceção podem definir aquilo que não lhes pertence. Enquanto “soberanos”, lei e linguagem exercem o poder de declarar aquilo que lhes é exterior através de suas próprias interioridades (cf. Agamben, 2005), esboçando o próprio paradoxo da soberania¹, aquele que localiza o soberano “ao mesmo tempo, dentro e fora do ordenamento jurídico” (AGAMBEN, 2002, p.23). Desse modo, suas forças operam em constate “estado de exceção”².

O processo sob a forma de lei: vigência insignificante

¹ Giorgio Agamben dialoga com Carl Schmitt (1888-1985) na discussão de seus conceitos. A definição do *paradoxo da soberania* é tomada do jurista alemão, a partir da qual Agamben abre novas fronteiras. A bibliografia schmittiana que consta em *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I* é extensa, porém o conceito acima referido pertence a SCHMITT, C. *Politische Theologie, Viter Kapitel zue Lebre Von der Souveränität*. München-Leipzig, 1922 (Tradução italiana. In: SCHMITT, S. *Le categorie del político*. Bolonha, 1988)].

² As origens do “estado de exceção” são retomadas por Giorgio Agamben em seu livro *Estado de exceção* (2004, p.24-38).

A lei enquanto derivada do “paradoxo da soberania” através do movimento de “incluir excluindo” e “excluir incluindo”, revelando assim a sua indissociável relação com o poder soberano, e expondo a captura da vida que lhe diz respeito no *bando*, a saber, a *vida nua*, apresenta uma forma de “vigência destituída de significado”. Mencionando uma troca de cartas entre Benjamin e Scholem³, Agamben utiliza a afirmação deste a respeito do relacionamento com a lei descrito por Kafka em *O processo*, de que esse relacionamento se constitui como “‘nada da revelação’ (Nichts der Offenbarung), significando com essa expressão ‘um estágio em que ela afirma ainda a si mesma, pelo fato de que vigora (gilt), mas não significa (bedeutet)’” (AGAMBEN, 2002, p. 58):

Vigência sem significado [...] define o *bando* do qual nosso tempo não consegue encontrar saída. Qual é, de fato, a estrutura do *bando* soberano, senão aquela de uma lei que *vigora*, mas não *significa*? Por toda a parte sob a terra os homens vivem hoje sob o *bando* de uma lei e de uma tradição que se mantém unicamente como ‘ponto zero’ do seu conteúdo, incluindo-os em uma pura relação de abandono (AGAMBEN, 2002, p.59).

A parábola “Diante da lei”⁴, narrada pelo sacerdote a Josef, traz duas personagens, o camponês, que deseja entrar na lei, e o porteiro, o guardião da entrada da lei. Tanto um quanto o outro revelam sua ignorância sobre essa estrutura que vigora, mas que não significa. No diálogo entre Josef e o sacerdote, que segue após a narrativa da lenda, são apresentadas por parte de ambos algumas “interpretações”, nas quais fica explícita a posição do sacerdote de equiparar a condição do porteiro à do camponês, em relação ao acesso ao interior da lei, e o que cada um sabe sobre esse espaço privilegiado. É pacífico o ponto em que se percebe que o camponês nada sabe em relação ao significado da lei, porém o porteiro, como integrante (mesmo que de baixo escalão) da lei, é motivo de dúvidas sobre o seu não conhecimento. O sacerdote trata de neutralizar tal possibilidade, lembrando que ele mesmo confessa não conseguir suportar nem “a visão do terceiro porteiro”. Desse modo, o sacerdote afirma que “de tudo isso se conclui que ele não sabe nada sobre o aspecto e o significado do interior da lei e que se acha equivocado a esse respeito” (KAFKA, 2008, p.219)

³ A carta citada por Agamben data de 20 de setembro de 1934 [BENJAMIN, W. Benjamin-Scholem. *Briefwechsel* 1933-40. Frankfurt am Main, 1988].

⁴ Tal parábola, conforme já apontado, encontra-se no capítulo nono, “Na Catedral”, do romance *O Processo* (nas edições que servem de base para este trabalho), além de representar uma narrativa isolada, constituinte do livro de contos *Um médico rural*. Giorgio Agamben utiliza o termo *lenda* para designar o texto de Kafka, porém Michael Löwy sugere que o termo *parábola* é o mais apropriado, lembrando que “em seu *Diário*, ele [Kafka] a designa como ‘lenda’ e, no romance, simplesmente como uma ‘história’. Mas o termo parábola (*Gleichniss*), que ele utiliza com frequência para falar desses textos breves e com forte carga paradoxal, disseminados como tantas outras gemas cintilantes em seus cadernos e notas e em seu *Diário*, talvez seja o mais apropriado” (LÖWY, 2005, p.133-134).

Configura-se uma estrutura que rege a vida de ambos, porém completamente vazia de sentido. Assim, o sacerdote, ainda na exortação que realiza a Josef a partir da parábola, sentencia que “deve-se admitir que, durante muitos anos, de certo modo durante toda uma existência, ele [o porteiro] apenas exerceu uma função vazia” (KAFKA, 2008, p.219). Sobre essa potência de uma lei que vigora, mas não significa, Agamben lembra que ela aparece pela primeira vez na modernidade em Kant. “O princípio, e ao mesmo tempo a riqueza da ética kantiana está justamente em ter deixado vigorar como princípio vazio a forma da lei” (AGAMBEN, 2002, p.59).

Simetricamente à “forma de lei”, representada por uma vigência que não significa, há uma “força-de-lei”⁵, nos moldes de uma “aplicação sem vigência”. Segundo Agamben,

o estado de exceção é um espaço anômico onde o que está em jogo é uma força-de-lei sem lei (que deveria, portanto, ser escrita: força-de-~~lei~~). Tal “força-de-~~lei~~”, em que potência e ato estão separados de modo radical, é certamente algo como um elemento místico, ou melhor, uma *fictio* por meio da qual o direito busca se atribuir sua própria anomia (AGAMBEN, 2004, p.61)

A aproximação entre a *exceção* no direito e na linguagem ajuda a esclarecer o “vazio” que está na origem de ambos, e o mecanismo que possibilita a constituição de formas cuja vigência é destituída de aplicação, ou seja, existentes apenas enquanto forma, enquanto movimento de apreensão; este mesmo “vazio” origina, na outra face da moeda, uma pura aplicação sem vigência, formatada numa força que “aplica uma norma cuja aplicação foi suspensa” (AGAMBEN, 2004, p.63).

O direito parece não poder existir senão através de uma captura da anomia, assim como a linguagem só pode existir através do aprisionamento do não linguístico. Em ambos os casos, o conflito parece incidir sobre um espaço vazio: anomia, *vacuum* jurídico de um lado e, de outro, ser puro, vazio de toda determinação e de todo predicado real. Para o direito, esse espaço vazio entre norma e realidade implica a suspensão da norma, assim como, na ontologia, a relação entre linguagem e mundo implica a suspensão da denotação sob a forma de uma *langue*. Mas o que é igualmente essencial para a ordem jurídica é que essa zona – onde se situa uma ação humana sem relação com a norma – coincide com uma figura extrema e espectral do direito, em que ele se divide em uma pura vigência sem aplicação (a forma de lei) e em uma aplicação sem vigência: a força-de-~~lei~~. (AGAMBEN, 2004, p.93)

A respeito de *O processo* e da possibilidade de pensá-lo em função deste “vazio”, é possível afirmar que o “o gesto mais singular de Kafka não consiste em ter conservado [...] uma lei que não tem mais significado, mas em ter mostrado que ela deixa de ser lei para confundir-se com a vida” (AGAMBEN, 2004, p.97).

O que abre uma passagem para a justiça não é a anulação, mas a desativação e a inatividade do direito – ou seja, um outro uso dele. Precisamente o que a força-de-~~lei~~

⁵ No livro de Agamben, a palavra “lei” aparece cancelada com um X, impossível de reproduzir no editor de texto eletrônico. Portanto, utilizamos um traço (–) sobre a palavra para representar tal marca.

– que mantém o direito em funcionamento além de sua suspensão formal – pretende impedir. Os personagens de Kafka [...] têm a ver com essa figura espectral do direito no estado de exceção e tentam, cada um segundo sua própria estratégia, “estudá-la” e desativá-la, “brincar” com ela. (AGAMBEN, 2004, p.98)

Agamben propõe, então, a seguinte questão: “Qual é a *forma de vida* que corresponde à *forma de lei*?” Através da lenda kafkiana, tal questão pode ser respondida pela justaposição entre a lei e vida do camponês, de modo que as duas formulem um indissociável bloco de existência. A entrega de sua vida ao vigor da lei realizada pelo camponês, mesmo ignorando sua estrutura além da superfície e o seu conteúdo, o seu sentido, transforma-o em *prisioneiro* dela, parte dela. Desse modo,

[...] a vida sob uma lei que vigora sem significar assemelha-se à vida no estado de exceção, na qual o gesto mais inocente ou o menor esquecimento podem ter as consequências mais extremas. E é exatamente uma vida deste gênero, em que a lei é tão mais disseminada enquanto carente de qualquer conteúdo e na qual uma pancada distraidamente dada em uma porta desencadeia processos incontroláveis, aquela que Kafka descreve. (AGAMBEN, 2002, p.60)

Agamben estabelece uma relação direta entre o processo (a vigência de uma lei sem significado) e o corpo vivo de Josef:

Assim como o caráter puramente formal da lei moral fundamenta para Kant a sua pretensão universal de aplicação prática em qualquer circunstância, do mesmo modo, na aldeia kafkiana, a potência vazia da lei vigora a tal ponto que se torna indiscernível da vida. A existência e o próprio corpo de Josef K. coincidem, no fim, com o Processo, *são* o Processo. (AGAMBEN, 2002, p.60)

Conforme aponta Agamben, Benjamin, em oposição ao entendimento de Scholem, que acreditava na manutenção de uma lei que vigora, mas que não significa, opõe uma lei que, perdendo seu conteúdo, “cessa de existir como tal e se confunde com a vida” (AGAMBEN, 2002, p.60). Assim, “o estado de exceção transmutado em regra assinala a consumação da lei e o seu tornar-se indiscernível da vida que devia regular” (AGAMBEN, 2002, p.61).

Tal posição de Benjamin abre espaço para uma leitura da parábola “Diante da lei” de modo divergente da habitual, que vê nela, nas palavras de Agamben, “o apólogo de uma derrota” (2002, p.63). Mantendo no horizonte a perspectiva do “nihilismo messiânico de Benjamin, que nulifica até o nada e não deixa valer a forma da lei para além do seu conteúdo” (AGAMBEN, 2002, p.61) – combatendo a subsistência do *nada* na “forma de uma vigência sem significado” (AGAMBEN, 2002, p.61) – é possível identificar na postura do camponês, a espera à porta da lei, uma estratégia para obter o seu fechamento, única saída para uma lei que vigora, mas que não significa. Diante da impossibilidade de entrar no já aberto, o camponês

obtem pelo fechamento da “porta aberta apenas a ele” (talvez ao custo da própria vida), a interrupção dessa vigência e a supressão desse espaço de exceção.

A leitura pode ser articulada de maneira mais eficaz em função da Tese VIII de *Sobre o conceito de história*, texto seminal para a formulação teórica de Agamben a respeito do *estado de exceção*, e que nos habilita a entender a postura do camponês diante da lei como diferente de uma postura de pura subserviência, mas antes como uma pausa *contra-progressista*, uma negação, única atitude possível dentro da exceção, na qual toda positividade, toda ação, é antes uma ação em favor do vencedor. Na tese, lê-se que

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” no qual vivemos é a regra. Precisamos chegar a um conceito de história que dê conta disso. Então surgirá diante de nós nossa tarefa, a de instaurar o real estado de exceção; e graças a isso, nossa posição na luta contra o fascismo tornar-se-á melhor. A chance deste consiste, não por último, em que seus adversários o afrontem em nome do progresso como se este fosse uma norma histórica. – O espanto em constatar que os acontecimentos que vivemos “ainda” sejam possíveis no século XX não é *nenhum* espanto filosófico. Ele não está no início de um acontecimento, a menos que seja o de mostrar que a representação da história donde provém aquele espanto é insustentável. (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 83)⁶

Verifica-se no texto o confronto de

duas concepções de história [...]: a confortável doutrina “progressista”, para a qual o progresso histórico, a evolução das sociedades no sentido de mais democracia, liberdade e paz, é a norma, e aquela que ele afirma ser seu desejo, situada do ponto da tradição dos oprimidos, para a qual a norma, a regra da história é, ao contrário, a opressão, a barbárie, a violência dos vencedores. (LÖWY, 2005, p.83)

Há a exposição de duas “normas” históricas, ambivalentes, para quais se estabelecem diferentes movimentos de exceção. Tais normas advêm da aceitação do progresso como regente do curso da história, cujos efeitos são díspares para aqueles que Benjamin classifica como “vencedores” e “vencidos”.

Löwy, ao comentar a tese, chama a atenção para a posição central que o fascismo⁷ ocupa em relação às concepções de história e às perspectivas a partir das quais o texto permite

⁶ Optou-se pela tradução da tese realizada por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, contida no livro de Michel Löwy, [*Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história*. São Paulo: Boitempo, 2005]. Em confronto com a tradução de Sergio Paulo Rouanet, em [*Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994], verificam-se algumas diferenças de estilo que interferem na fluência do texto, mas que não modificam o sentido nem comprometem a leitura. A opção se justifica tanto por essa questão estilística quanto pelo fato deste texto se valer da leitura de Löwy sobre as teses de Benjamin expostas na obra citada. Aderir à tradução escolhida por Löwy parece ser o caminho mais coerente.

⁷ O momento histórico e as condições nas quais Benjamin escreveu suas *Teses* localizam o fascismo no centro de suas preocupações e o tornam exemplar para ideia de uma “pausa contra-progressista” por ele desenvolvida. Assim, “a compreensão de que o fascismo pode triunfar nos países mais ‘civilizados’ e de que o ‘progresso’ não o fará desaparecer automaticamente permitirá, pensa Benjamin, melhorar nossa posição na luta contra o fascismo” (LÖWY, 2005, p.85)

vislumbrar a arquitetura dos espaços de exceção por ele evocados. Logo, o texto assume uma configuração “pluridimensional”, que, construído tendo como base central o fascismo, permite-nos lançar sobre ele olhares advindos de diferentes ângulos. Em função das “duas concepções de história”, Löwy argumenta que [elas]

reagem de maneira diametralmente oposta ao fascismo. Para a primeira, trata-se de uma exceção à regra do progresso, uma “regressão” inexplicável, um parêntese na marcha avante da humanidade. Para a segunda, a expressão mais recente e mais brutal do “estado de exceção permanente” que é a história da opressão de classe. (LÖWY, 2005, p.83)

A perspectiva histórica dos *oprimidos*, ótica a partir da qual se percebe a constituição do *estado de exceção* no qual eles se encontram, é adequada para a reflexão da postura de camponês em relação à lei, por evocar a possibilidade de “conversão” desse *estado de exceção*, ato verificado na postura da personagem, que, ao apresentar-se imóvel à entrada da lei, demonstra a impossibilidade de entrar no lugar em que se já está. O medo do camponês correspondente ao desconhecido que está além da porta da lei e do primeiro dos guardas, gerador da sua paralisia, converte-se na ação desejada, ou seja, *inação*.

Benjamin identifica na parábola “Diante da lei” e na pluralidade de possibilidades de leituras do texto um poder de “desdobrar-se”, afirmando que se pode suspeitar que o romance *O processo* não seja mais do que o “desdobramento” de tal parábola (2010a, p.147). Para Benjamin, “a palavra ‘desdobramento’ tem dois sentidos. O botão se ‘desdobra’ na flor, mas o papel ‘dobrado’ em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser ‘desdobrado’, transformando-se em novo papel liso” (BENJAMIN, 2010a, p.147-148). A primeira forma de “desdobramento” apresentada por Benjamin, a do botão em forma de flor, implica na configuração de um novo elemento, mais complexo, e que, mesmo sendo produto de um elemento anterior, surge como novo; a segunda, porém, a imagem do barco de papel que se desdobra em folha lisa, representa uma operação inversa, um “retrocesso”, uma tentativa de planificação e redução das complexidades. Para Benjamin, aparentemente, convém à parábola o segundo desdobramento, superficial, aquele que converte o barco em papel desdobrado, no qual o “prazer do leitor é fazer dela [da parábola] uma coisa lisa, cujo significado caiba na palma da mão”. Mas, adverte o pensador alemão, “as parábolas de Kafka se desdobram no primeiro sentido: como o botão se desdobra em flor” (BENJAMIN, 2010a, p.148).

Josef, o camponês e o *bando*

Na quarta sessão do primeiro capítulo de *Homo Sacer – Poder soberano e via nua I*, Giorgio Agamben toma Kafka para expor a “Forma de Lei” constituída pelo poder soberano, esteja ele presente em um estado totalitário ou em um estado democrático. Agamben parte da parábola “Diante da Lei”, afirmando a sua exemplaridade na representação daquilo que o autor italiano define como *bando* soberano.

Agamben traz à discussão de tal texto a leitura de Jacques Derrida e de Massimo Cacciari, para nele identificar a “forma pura da lei”. Apontando a convergência das ideias de Derrida e Cacciari a respeito da “impossibilidade ontológica de entrar no já aberto”, condição da lei diante do camponês kafkiano, Agamben identifica nessa impossibilidade – impossibilidade de atingir o lugar em que se já está – o poder da própria lei.

O camponês é entregue à potência da lei, porque esta não exige nada dele, não lhe impõe nada além da própria abertura. Segundo o esquema da exceção soberana, a lei aplica-se-lhe desaplicando-se, o mantém em seu *bando* abandonando-o fora de si. A porta aberta, que é destinada somente a ele, o inclui excluindo-o e o excluiu incluindo-o. (AGAMBEN, 2002, p.57)

O conceito de *bando*⁸, fundamental ao pensamento de Agamben, representa a potência da lei, conservada em seu local de exceção, de dispor do sujeito e arremessá-lo para uma zona de indistinção entre o pertencimento e o não pertencimento ao ordenamento jurídico, *abandonando-o* em um *limiar* “em que vida e direito, externo e interno, se confundem” (AGAMBEN, 2002, p.36). O *bando* conserva-se enquanto face contrária à soberania, cuja estrutura fundamental é a *exceção*.

A exceção, enquanto estrutura básica da soberania, garante à lei essa potência de “manter-se na própria privação, de aplicar-se desaplicando-se. A relação de exceção” – exceção em oposição à norma, mas de todo modo inseparável dela - “é uma relação de *bando*” (AGAMBEN, 2002, p.36). Em posição simétrica ao *banido*, àquele que foi *a-bandonado*, o *soberano* também conserva em si tal limiar entre vida e lei, porém pela retenção, na sua figura, do poder de dispor sobre ambas, transmutando-se nelas.

Tanto o poder soberano quanto a relação de *abandono* proveniente de tal poder apenas são possíveis de coexistir dentro da estrutura da *exceção*. Nela, aquilo que Agamben define como o *paradoxo da soberania*, expresso pela fórmula “não existe um fora da lei”, tem seu adequado local de ação. E somente através dela, das ambivalências que a revestem, é possível vislumbrar uma abertura para a compreensão dos extremos que a constituem. Embora o

⁸ O termo é retomado de Jean-Luc Nancy [NANCY, J.-L. *L'impératif catégorique*. Paris, 1983]. Giorgio Agamben o explora no sentido “do antigo termo germânico que designa tanto a exclusão da comunidade quanto o comando e a insígnia do soberano” (AGAMBEN, 2002, p.36). O autor esclarece que a potência a qual o conceito de *bando* se refere tem sua condição de existência “no sentido próprio da *dýnamis* aristotélica, que é sempre também *dýnamis mè energeîn*, potência de não passar ao ato” (AGAMBEN, 2002, p.36).

posicionamento de tais conceitos dentro da estrutura da exceção represente uma relação entre extremos, a própria noção de *limiar* – nexo central para as teses de Agamben sobre o *homo sacer* – impede a rigidez da oposição, estabelecendo fronteiras móveis, zonas híbridas nas quais o *poder soberano* e a *vida nua capturada no bando* se confundem.

Walter Benjamin recorda “a aldeia ao pé do castelo, do qual K. recebe a confirmação misteriosa e inesperada de sua designação como agrimensor” (2010a, p.151), associando-a à aldeia metafórica de uma lenda talmúdica cujo sentido é representar o “corpo”. “O homem de hoje vive em seu corpo como K. ao pé do castelo: ele desliza fora dele e lhe é hostil. Pode ocorrer que o homem acorde um dia e verifique que se transformou num inseto. O país de exílio – o seu exílio – apoderou-se dele” (BENJAMIN, 2010a, p.151-152). A ideia de um exílio no corpo interioriza o que se opera em relação à comunidade. A ideia apreendida de *O castelo* se aplica também à figura de Josef K.

Agamben argumenta que a fundação do antigo direito germânico através do conceito de *paz* propunha a “correspondente exclusão do malfeitor [...], sem paz, [aquele que], como tal, podia ser morto sem que se cometesse homicídio” (AGAMBEN, 2002, p.111). O autor também lembra que “até mesmo o *bando* medieval apresenta características análogas: o bandido podia ser morto [...] ou até mesmo considerado já morto [...]. Fontes germânicas e anglo-saxônicas sublinham esta condição limite do bandido definindo-o como homem-lobo [...]” (AGAMBEN, 2002, p.111).

A vida do bandido – como aquela do homem sacro – não é um pedaço de natureza ferina sem alguma relação com o direito e a cidade; é, em vez disso, um *limiar de indiferença e de passagem entre o animal e o homem*, a *phýsis* e o *nómos*, a exclusão e a inclusão: *loup garou*, lobisomem, ou seja, *nem homem nem fera*, que habita paradoxalmente ambos os mundos sem pertencer a nenhum. (AGAMBEN, 2002, p.112).

Esse homem transita entre os extremos de *soberano* e *homo sacer*, dois pólos opostos em uma zona de indistinção produzida pelo *bando*, “força, simultaneamente atrativa e repulsiva, que liga os dois pólos da exceção soberana: a via nua e o poder, o *homo sacer* e o soberano. [E que], somente por isso pode significar tanto a insígnia da soberania [...] quanto a expulsão da comunidade” (AGAMBEN, 2002, p.117).

O conceito de exceção como a força resultante do que chamamos de “paradoxo da soberania” é aquele que retêm a ideia de um limiar entre o poder absoluto do soberano e a banalidade da vida do seu avesso, o *homo sacer*. A compreensão do protagonista de *O processo*, seja sob a figura do “pária rebelde”, seguindo a indicação de Löwy dos processos

anti-semitas como fonte de inspiração para a escritura do romance, seja através da imagem do homem soterrado pela burocracia, sugerida por Hannah Arendt, requer a análise da personagem sob tal ótica. Enquanto *homo sacer*, o protagonista de Kafka e de Welles expõe o limiar em que se encontra o homem moderno, cuja captura da vida nua estabelecida na relação de bando localiza esse mesmo homem no ilocalizável local da exceção – cujo referente histórico é o campo de extermínio.

3. MIRANDO A LENTE PARA O SUSPEITO

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 anunciam 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 o advogado e de cumprir as insólitas solicitações do tribunal. O romance, estruturado em dez capítulos, apresenta, resumidamente, o seguinte encadeamento diegético⁹:

Capítulo primeiro, “Detenção. Conversa com a Senhora Grubach. Depois com a Senhorita Bürstner”: Josef é acordado pela manhã com os policiais em seu quarto lhe comunicando que está detido e respondendo a um processo, sem lhe explicarem do que o acusam nem o porquê. O protagonista conversa com a Sr. Grubach e com a Srta. Bürstner sobre o que está ocorrendo.

Capítulo segundo, “Primeiro inquérito”: Josef se dirige até o tribunal para seu primeiro inquérito. A mulher de um oficial o conduz à assembléia, na qual Josef interroga o magistrado sobre o absurdo do seu processo.

⁹ Kafka não concluiu *O processo*. A obra conforme se apresentada formatada atualmente é fruto de organização e edição póstumas, que em nada garantem o desejo ou o projeto do autor. Diferentemente do “inacabamento” que caracteriza o romance, Orson Welles conclui seu filme, fechando-o dentro de uma estrutura narrativa coerente e autoral. Sobre a organização da obra literária de Kafka, Gilles Deleuze, em *Kafka – Por uma literatura menor* (1977), lembra que “nada nos diz que o capítulo final tenha sido escrito ao fim do Processo; pode ser que tenha sido escrito no início da redação [...]. Trata-se de um fim prematuro, ajuntado, abortado. Não se pode prever o lugar onde Kafka o teria colocado. Poderia ser um sonho situável no correr do romance. [...] Essa maneira de terminá-lo pela execução de K. é contradita por toda a *démarche* do romance, e pelo estado de “prorrogação ilimitada” que regula o Processo. (1977, p.66)

Capítulo terceiro, “Na sala de audiência vazia. O estudante. Os cartórios”: Josef retorna ao tribunal, encontra a mesma mulher e um estudante. O marido dela, um oficial de justiça, leva-o para conhecer os cartórios, onde há outros acusados que aguardam por suas audiências.

Capítulo quarto, “A amiga da Senhorita Bürstner”: Josef conversa na pensão em que vive com a Srta. Montag, professora de francês amiga da Srta. Bürstner, que transfere seus pertences para o quarto antes habitado pela amiga.

Capítulo quinto, “O espancador”: Os guardas que despertaram Josef em sua casa na manhã da detenção são espancados em um quarto de despejo dentro do banco. Ao ouvir os gritos, o protagonista vai ao cômodo e tenta parar o espancador, mas, sem sucesso, deixa o local.

Capítulo sexto, “O tio. Leni”: Josef recebe a visita do Tio Karl durante o trabalho no banco. Falam sobre Erma, a prima de Josef. O tio o leva para visitar o advogado Huld, seu amigo. Na casa do advogado encontram Leni, sua secretária e amante, com a qual Josef tem um *affair*.

Capítulo sétimo, “O advogado. O industrial. O pintor”: K. recebe a visita de um industrial no banco, que lhe sugere que procure o pintor Titorelli, afim de obter informações sobre seu processo. O protagonista procura o pintor em seu ateliê, porém a visita não lhe parece útil.

Capítulo oitavo, “O comerciante Block. Dispensa do advogado”: Josef decide dispensar o advogado. Dirige-se até a casa de seu defensor, onde encontra o comerciante Block, cliente antigo do Sr. Huld. Block lhe narra seus insucessos e a sua procura por outros advogados.

Capítulo nono, “Na catedral”: Josef vai à catedral a fim de mostrá-la a um visitante da cidade, que não aparece para a visita. Lá, é-lhe narrada pelo sacerdote a parábola “Diante da lei”.

Capítulo décimo, “Fim”: Josef é buscado em sua casa por dois senhores e levado para fora da cidade. É morto a facadas na cratera de uma pedreira.

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 filmica, 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. As alterações produzidas por Welles também correspondem aos eventos históricos que estão entre a publicação da obra de Kafka (segunda década do século XX) e o lançamento da película, já na década de 1960. Dos inúmeros eventos históricos ocorridos nesse espaço de tempo, certamente a Segunda Guerra Mundial e os seus desdobramentos influenciaram Welles em seu processo de transcrição, uma vez que a obra Kafka mostra-se premonitória do horror nazista.

Após o prólogo produzido com a parábola retirada do capítulo “Na catedral”, o filme começa no mesmo ponto que o romance, traduzido sem alterações significativas em relação ao seu *plot*. Quando a narrativa se desloca da pensão onde Josef vive, marcando o fim do primeiro capítulo no romance e um primeiro bloco de tempo e espaço no filme, há uma alteração significativa para a economia narrativa da trama.

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 inquerito” do protagonista, capítulo segundo da narrativa literária, é introduzida no filme através de um bilhete que o protagonista recebe na ópera, o que também não consta no livro. O ocorrido dentro do tribunal durante a audiência é bastante próximo ao 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 da estrutura narrativa, tendo por base o romance, 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 verificado 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 filmicas traduzem uma das mais importantes ideias-força da obra cinematográfica através da perseguição das meninas pelas escadas percorridas pelo protagonista. A saída do ateliê do pintor remete 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 mudanças no capítulo nono, “Na catedral”. O final do filme corresponde à ação do capítulo décimo, “Fim”, no qual o protagonista é levado para os limites da cidade, a uma pedreira, 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 do romance de Kafka. Porém, sabe-se, através de entrevistas do diretor¹⁰, que ele leu uma edição em inglês do romance, 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, assim como as mais recentes publicadas no país.

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* filmico, 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

¹⁰ 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: 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.

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.

A narração da palavra à imagem

Em *O Processo* 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 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 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 acerca da estrutura do tribunal e da lei.

O narrador do romance de Kafka acompanha os passos de protagonista bastante de perto. As sensações que nos são oferecidas por ele são filtradas pela personagem, e parecem emanar desta. Daí resulta a impressão de que o narrador não se adianta à personagem. Não há concessões, inclusive para os demais personagens, a não ser para o Sr. Huld, o advogado. A onisciência do narrador kafkiano produz esse efeito de seletividade: o labirinto percorrido pelo protagonista, e acompanhado pelo leitor, é produzido a partir dos passos de Josef. O desconhecimento dos porquês da detenção e do processo movidos contra o protagonista (mote para o desenvolvimento do romance) em certa medida parece afetar apenas a ele, uma vez que as demais personagens, em graus variados, demonstram ter ciência do seu dilema. Ao leitor resta acompanhar o 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.

O narrador fílmico, diferentemente do literário – que se vale apenas da palavra escrita –, confecciona sua narrativa organizando elementos icônicos, verbais e musicais. Essa pluralidade de meios confere à narrativa cinematográfica uma posição ambígua, se comparada à literária. Por um lado, a disposição desses múltiplos elementos funciona como um atenuante do exercício da leitura verbal, em que a subjetividade do código linguístico exige grande atenção e capacidade de abstração. Por outro, ela também torna o cinema um mecanismo

híbrido através do qual os fatos narrados podem ganhar novos desdobramentos e ser potencializados, não apenas pela possibilidade de se introduzir uma série maior de componentes cênicos, mas pela possibilidade de estabelecer narrativas paralelas e de produzir múltiplos desdobramentos dentro do mesmo quadro.

Em *A imagem-movimento*, Gilles Deleuze lembra que para Pasolini

o ideal da imagem cinematográfica não correspondia nem a um discurso direto, nem a um discurso indireto, mas a um *discurso indireto livre*. [...] Ele consiste numa enunciação tomada em um enunciado que por sua vez depende de uma outra enunciação. [...] Trata-se antes de um agenciamento de enunciação operando ao mesmo tempo dois atos de subjetivação inseparáveis, um que constitui um personagem em primeira pessoa, enquanto o outro assiste ao seu nascimento e o encena” (1985, p.97).

A afirmativa de Metz de que a expressividade estética do cinema é enxertada numa expressividade natural (como a imagem fotográfica que adere totalmente ao seu referente), diferente da literatura, cuja expressividade estética se enxerta numa “significação convencional amplamente inexpressiva, a da língua” (METZ, 1977, p. 94-95), parte da constatação de que o cinema emula os elementos da realidade através das suas possibilidades técnicas, materializando na tela o *real ficcional*, através do ato enunciativo de *mostrar o fotograma* (o *isto foi*¹¹) e do movimento narrativo de encadeá-lo em sequência.

Assim é que o acesso do cinema à dimensão estética – expressividade sobre expressividade – dá-se fluentemente: arte fácil, o cinema corre sempre o risco de se tornar vítima dessa facilidade: como é fácil dar na vista quando a gente tem à disposição a expressão natural dos seres, das coisas, do mundo! Arte por demais fácil, o cinema é uma arte difícil: não acaba nunca de sair do poço da sua facilidade” (METZ, 1977, p.95)

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* filmico. Porém, essa subnarrativa retorna ao filme dentro de uma progressão diegética semelhante à adotada no romance, ou seja, às vésperas do protagonista ser morto.

¹¹ Roland Barthes, em *A câmara clara* (2006 [1980]), situa a imagem fotográfica (constituente do *fotograma cinematográfico*) como um elemento que adere profundamente ao seu referente: uma fotografia é sempre o registro de algo que aconteceu anteriormente no tempo, o *isto foi* – mesmo quando aponta para o futuro, é um futuro *já-passado*. Daí a sua relação com a morte, como Barthes descreve a partir da fotografia da mãe quando criança: “Observo, horrorizado, um futuro anterior em que a morte é a aposta. Dando-me o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia diz-me a morte no futuro. O que me fere é a descoberta desta equivalência. Diante da foto da minha mãe criança, digo para mim mesmo: ela vai morrer. [...] Quer o sujeito tenha ou não morrido, toda a fotografia é esta catástrofe” (BARTHES, 2006, p.107).

É importante ressaltar o caráter *didático* de toda parábola: é um texto que tem como função transmitir um ensinamento moral, uma lição. Empregando esse 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 tornaram-se 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 Löwy, de lançar luz ao romance transcriado pelo cineasta, bem como a toda a obra do escritor. 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, e igualmente 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 (2009) explicam que o “narrador fundamental, responsável pela comunicação de uma narrativa fílmica, poderia ser assimilado a uma instância que, manipulando as diversas matérias de expressão fílmica, as agenciaria, organizando suas elocuições e regeria seu jogo para entregar ao espectador as diversas informações narrativas”. 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 de fotograma e fotograma; a segunda camada, superior à *mostração*, equivale à *narração*: a articulação entre plano e plano, dentro do processo de *montagem*. “Essas duas camadas de narratividade pressupõem 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 regida por uma instância superior, que seria, então, o *meganarrador fílmico*, ou, o *grande imagista* (GAUDREULT; JOST, 2009, p.74-75).

As dicotomias apresentadas 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 de espaço e do tempo, reforçam tais características presentes no texto de Kafka.

A segunda lição pertence ao plano narrativo. Através da parábola – que no romance constitui importante subnarrativa da história de Josef K. –, Orson Welles 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, sob pena de “trair-se”, o cineasta assimila o universo kafkiano (suas personagens, sua estética) à problemática desenvolvida em todo o seu projeto cinematográfico, o *fazer cinema*, 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 destino, acaba se convertendo em tragédia.

A parábola, no *incipit* fílmico, é narrada por uma *voz over*. Pode-se diferenciar três tipos de *vozes* dentro da constituição da narrativa cinematográfica: 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*, 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” (GAUDREAU; 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* filmico 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 filmica; 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.



Figura 1: Ilustração da parábola “Diante da Lei” utilizada na constituição do *incipit* filmico, no seu primeiro minuto (O PROCESSO, 1962)



Figura 2: Ilustração da parábola “Diante da Lei” utilizada na constituição do *incipit* filmico, aos 2min e 15s (O PROCESSO, 1962)

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 a ver 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* filmico 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 e assume o diálogo, o qual, no romance, era mantido entre o protagonista e o sacerdote. As tentativas de uma hermenêutica da parábola, na película, ficam por conta do advogado, cuja voz se reconhece como a mesma do centro sonoro fixo que abre a narrativa.

Neste retorno do *texto moral*, do ensinamento que Josef recebe 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 representados nos *slides*, e a sequência acaba por mimetizar toda a complexidade interpretativa do texto.

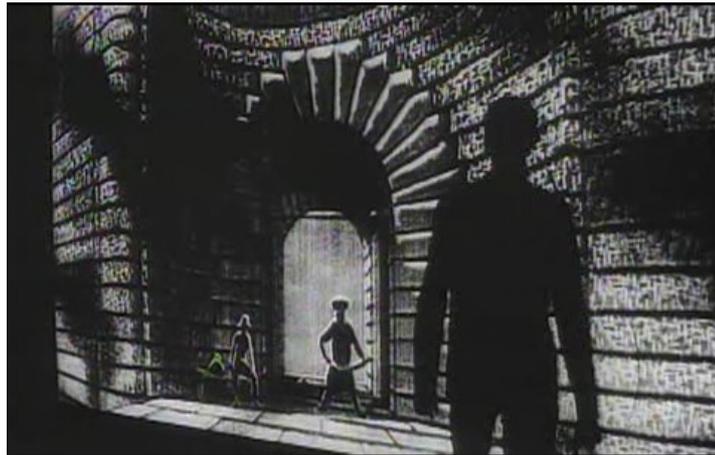


Figura 3: As mesmas imagens que constituem o *incipit* filmico retornam na transcrição do capítulo “Na Catedral”, à 1h 49min e 50s do filme (O PROCESSO, 1962)

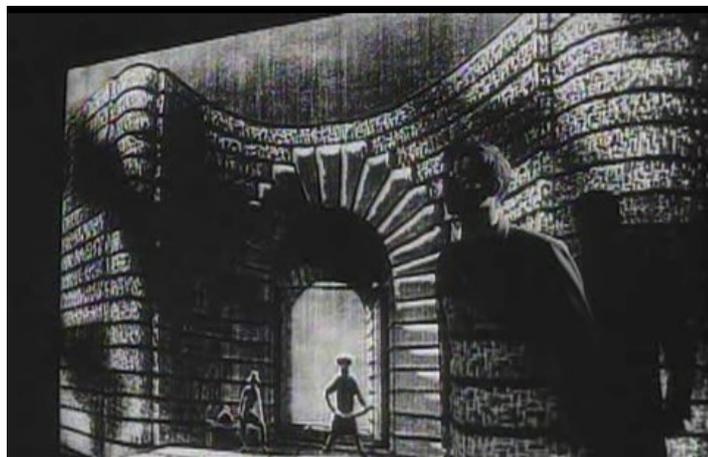


Figura 4: Sequência da figura anterior, percebemos o protagonista recebendo sobre seu corpo a imagem projetada pelo advogado, à 1h 50min e 5s do filme (O PROCESSO, 1962)

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 o 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 interna 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 de ângulo do 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). No entanto, *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)

As imagens abaixo demonstram como isso se opera dentro do filme:



Figura 5: Josef e o advogado em diálogo aos 51min e 59s do filme, no qual a cabeça do protagonista precisa se erguer para que ele visualize a face do interlocutor (O PROCESSO, 1962).



Figura 6: A câmera foca o advogado em primeiro plano, cujo volume do corpo contrasta com o do protagonista, ao fundo, aos 53min e 23s (O PROCESSO, 1962).

Deleuze percebe nos movimentos de câmera de Welles, na estrutura narrativa do filme e nos mecanismos de narração, a essência da peregrinação de Josef na busca de 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)

O *plot* do romance de Kafka gira em torno do protagonista e da sua necessidade de se defender do processo que lhe impuseram, o que implica fundamentalmente o conhecimento por parte do acusado das razões por que o acusam. A detenção ocorrida pela manhã, em seu quarto na pensão onde 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.

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 [...]. Mas as regiões do passado não liberam mais imagens-lembrança, mas presenças alucinatórias: as mulheres, os livros, as meninas, a homossexualidade, os quadros. Só que, em tudo isso, dir-se-ia que certos lençóis se enrugaram, outros se expandiram, de modo que aqui e ali se justapõem tal idade a tal outra, como a arqueologia. *Nada mais é passível de decisão*: os lençóis que coexistem agora justapõem seus seguimentos. O livro mais sério é também um livro pornográfico, os adultos mais ameaçadores são também crianças em quem se bate, as mulheres estão a serviço da justiça, mas a justiça talvez esteja ameaçada pelas meninas, e a secretária do advogado, com seus dedos espalmados, será uma mulher, uma menina, um processo folheado? (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 quando 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.



Figura 7: A imagem do protagonista se mistura à textura da parede que serve de fundo para ele, cujos tons de cinza e os negros das sombras incorporam a personagem ao espaço, aos 35min e 14 s do filme (O PROCESSO, 1962)



Figura 8: A sombra do protagonista é projetada na parede côncava do túnel no qual ele corre através de uma luz que o surpreende por trás, aos 47min e 16 s do filme. A sombra se amplia à medida que ele avança no túnel, deformando-se. Tal deformidade progride até o desaparecimento total da sombra (O PROCESSO, 1962)

A comunicação de “fundo” entre os cenários ocorre através da profundidade de campo e da constituição de zonas indistintas, 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*¹²; pertencimento e não pertencimento à lei.

A encenação enquadrada

O romance de Kafka nos apresenta em sua confecção uma série de imagens com as quais Josef “brinca”, e que dialogam com as personagens, constituindo importante dado narrativo. Os quadros dos juízes, as janelas emoldurando cenas e/ou servindo como telas nas quais as imagens narrativas deslizam aos olhos de observadores externos são exemplos de como o narrador literário “enquadra” os elementos que compõem a narrativa.

Essas imagens funcionam como uma forma de *mise-en-abîme* dentro do romance. A ação do protagonista parece se desenvolver, paradoxalmente, sob a forma de uma *inação*. A procura pela compreensão do seu processo e pelas formas de defesa se tornam metaforicamente uma espécie de “mantra”. A composição do tempo e do espaço dentro da obra contribui para esse *mise-en-abîme* que as pinturas e as janelas presentificam na obra literária. A obra cinematográfica, por sua vez, abole alguns desses elementos visuais, atribuindo tal efeito de *mise-en-abîme* principalmente às imagens que constituem o prólogo filmico, as quais retornam à narrativa próximo do seu final. Porém, a despeito da opção de não fixar no interior da obra cinematográfica certos componentes cênicos presentes no romance, Welles conserva a mesma estrutura dos diálogos mantidos entre Josef e Titorelli, a respeito de suas obras, e os quadros dos juízes presentes na casa da personagem “advogado”.

¹² 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. Utilizamos o mesmo mecanismo de escrita para a palavra “inação”, característica da “ação” do protagonista.

A ida de Josef ao ateliê de pintor Titorelli revela uma série de cenas inusitadas e emblemáticas para a constituição do romance. É Titorelli quem explica a K. as suas possibilidades de defesa no processo, e as formas de absolvição que o protagonista pode pleitear para seu caso. Há no ateliê do pintor um quadro no qual ele trabalha, uma obra ainda incompleta. Como sabemos, Titorelli é o pintor oficial do tribunal, sendo o responsável pela pintura dos juízes. K. percebe a obra inacabada no ateliê do pintor, e expressa sua dificuldade de decifrar o que é representado nela.

– O senhor está nesse momento trabalhando num quadro?

– Sim – disse o pintor, atirando a camisa que estava sobre o cavalete em cima da cama, onde ela foi se juntar à carta.

– É um *retrato*. Um bom trabalho, mas ainda não está pronto.

[...]

– É um *juiz*, sem dúvida, – K. desejou dizer logo, mas depois se conteve ainda por um instante e se aproximou do quadro, como se quisesse estudá-lo nos pormenores.

K. não conseguiu explicar a si mesmo o que era aquela grande figura, que ocupava o cento do espaldar do trono e perguntou a pintor o que significava. [...]

– É a *Justiça* – disse finalmente o pintor.

– Agora já a reconheço – disse K. – Aqui está a venda nos olhos e aqui a balança. Mas com asas nos calcanhares e em plena corrida?

– Sim – disse o pintor – tive que pintar assim por encomenda; na verdade é a *Justiça e a deusa da Vitória ao mesmo tempo*.

– Não é uma boa vinculação – disse K. sorrindo. – A justiça precisa estar em repouso, senão a balança oscila e não é possível um veredicto justo.

[...]

A visão do quadro pareceu dar-lhe [ao pintor] vontade de trabalhar, ele arregaçou as mangas, pegou alguns lápis e K. observou como, sob as pontas trêmulas desses lápis, se formavam, junto à cabeça do *juiz*, uma sombra avermelhada, que se esvaía na forma de raios em direção à borda do quadro. Aos poucos, esse jogo de sombra rodeou a cabeça com um adorno ou uma alta distinção. Mas em torno da figura da Justiça ficou claro, com exceção de uma tonalidade imperceptível: a *figura parecia avançar de uma maneira especial nessa claridade*, quase não lembrava mais a deusa da Justiça, nem tão pouco a da Vitória, agora se assemelhava por completo à deusa da *Caça*. (KAFKA, 2008, p.143-144)

A conversão ocorrida no interior da obra de Titorelli, uma pintura “estática” que, dentro da lógica do absurdo do texto kafkiano, transmuta-se em *Deusa da Justiça*, *Deusa da Vitória* e, por fim, em *Deusa da Caça*, representa, sob dois aspectos, o que se dá com o protagonista. O primeiro deles é em relação à diegese, na qual Josef transmuta-se de inocente em acusado, e em que a justiça, que deveria garantir seus “direitos” às informações do processo e ao acesso à lei, converte-se num instrumento que domina a personagem numa relação de “caça”.

O segundo deles se dá em relação ao mecanismo narrativo. As “conversões” das *deusas* que se verificam no quadro do pintor são operadas sobre uma pintura, obra que não acolhe o movimento, salvo como representação. Há uma única imagem em que incidem olhares variáveis, produzindo mudanças sobre suas personagens. Tanto a ação de Josef, que é guiado por uma espécie de *inação*, quanto o movimento realizado no interior da pintura, obra

estática cuja materialidade opera alterações do registrado, são ilusórios e escondem, desde sempre, uma “sentença” velada.

O filme traz a mesma cena conforme encontrada no romance, porém é mostrado apenas o verso da tela, suspensa em um cavalete. A conversão operada no interior da obra, descrita a K. pelo pintor em diálogo quase idêntico ao encontrado no romance, pode estar refletida na face do protagonista, que coloca os óculos para poder analisar o quadro. É o único momento do filme em que o protagonista aparece de óculos, elemento que pode significar muito mais do que a forma do narrador cinematográfico explicitar a atenção com a qual a personagem vê a obra do pintor, mas também uma forma de representar as transformações operadas na superfície do quadro, da “face” da figura pintada por Titorelli.



Figura 9: O protagonista coloca os óculos para analisar a tela, enquanto dialoga com o pintor sobre as mutações da imagem pintada, à 1h 41min e 22s do filme (O PROCESSO, 1962)

Em oposição a essa obra em movimento que representa o trabalho que Titorelli está executando, temos as telas que o pintor oferece a K. antes dele partir do ateliê. É curioso que as três telas que chegam até as mãos de K. são exatamente iguais, representando a mesma paisagem, produzindo um *déjà vu* que mimetiza aquilo que ocorre com o processo de Josef:

- Um momento: o senhor ainda não quer ver um quadro que eu lhe pudesse vender?
[...]
- Uma pradaria – disse o pintor e estendeu o quadro para K.
Representava duas árvores mirradas que se distanciavam muito uma da outra na grama escura. No fundo havia um pôr-de-sol de múltiplas cores.
- Bonito – disse K. – Eu o compro.
[...]
- Este quadro é um complemento do outro, disse o pintor.
A intenção poderia ter sido esta, mas não se notava a mínima diferença em relação ao primeiro quadro: estavam aqui as árvores e a relva e lá o pôr-de-sol. Mas K. não deu muita importância a esse fato.
- São belas paisagens – disse ele. – compro os dois e vou pendurá-los no meu escritório.

– O motivo parece agradá-lo – disse o pintor e puxou um terceiro quadro. – É uma sorte eu ainda ter um terceiro quadro semelhante.
Mas não era semelhante, era antes a mesma pradaria, absolutamente idêntica.
(KAFKA, 2008, p.162-163)

Welles transcria a cena em que Josef sai do ateliê carregando os três quadros. A película permite que se visualize rápida e parcialmente a obra que no romance é descrita como uma “pradaria”, representando “duas árvores mirradas” distantes uma da outra. Porém, o que se observa é uma tela de traços abstratos, não-figurativa. Essa abstração parece ser coerente com cena fílmica, na qual se percebe o protagonista sobre a cama do pintor, recebendo as telas que Titorelli retirara debaixo da cama. Na sequência seguinte, Josef sai do ateliê, carregando as três telas, por uma janela que o leva diretamente ao tribunal.



Figura 10: Titorelli oferece a Josef as três telas cujo motivo (figurativo no romance, abstrato no filme) se repete, à 1h 45min e 28s do filme (O PROCESSO, 1962)



Figura 11: O protagonista sai do ateliê através de uma “janela” que o leva diretamente ao tribunal, carregando as três telas, à 1h 45min e 54s (O PROCESSO, 1962)

As relações de redundância que se estabelecem entre essas obras de Titorelli também são verificadas na apresentação das imagens dos juízes, as telas que os retratam e que são encontradas na casa do advogado e nos cartórios. Todas essas telas foram executadas por Titorelli, e nelas temos sempre a mesma representação. Interessante perceber que, segundo o narrador (pela voz das personagens), essas representações são falsas porque dissimulam a real posição dos juízes.

Na casa do advogado há um quadro no qual está representado um juiz do tribunal. K., quando vai pela primeira vez à casa do seu defensor, é atraído pela pintura:

Chamou-lhe a atenção, sobretudo, um grande quadro, pendurado à direita da porta, e vergou o corpo para vê-lo melhor. Representava um homem com uma toga de juiz, estava sentado numa cadeira alta em forma de trono, cujos dourados se destacavam em vários pontos do quadro. O incomum era que esse juiz não estava sentado com calma e dignidade, mas premia com firmeza o braço esquerdo no espaldar e no braço da cadeira, mantendo, porém, o direito completamente livre, e agarrava o braço da cadeira só com a mão, como se no instante seguinte quisesse saltar, com uma virada impetuosa e talvez indignada, para dizer algo decisivo, ou então para proferir a sentença. (KAFKA, 2008, p.109-110)

Sobre o juiz representado na tela, Leni afirma que o conhece: “Ele vem aqui frequentemente. O quadro é da sua juventude, mas nunca poderia ter sido nem mesmo semelhante ao retrato, pois tem uma estatura minúscula. Por isso se fez encompridar, pois é insensato e vaidoso, como todos aqui” (KAFKA, 2008, p.110). E prossegue, perguntando sobre o nível do juiz:

– Que nível ele tem?
 – Ele é um juiz de instrução [...].
 – Outra vez um juiz de instrução – disse K. decepcionado. – Os altos funcionários se escondem. Ele, porém, está sentado numa poltrona-trono.
 – É tudo invenção – disse Leni [...]. – Na realidade, está sentado em cima de uma cadeira de cozinha, sobre a qual foi estendida uma velha manta de cavalo. (KAFKA, 2008, p.110)

Os quadros dos juízes nunca revelam a verdade, mas a mascaram. São peças ficcionais. Da mesma forma que Josef K. não tem acesso à justiça e a lei, mesmo empenhando-se em resolver seu processo, a visualização das obras pintadas por Titorelli não representam a verdade sobre aquele que fora representado.

As telas dos juízes aparecem no filme em duas circunstâncias na casa do advogado, uma delas suspensa na parede de uma espécie de escritório (conforme a figura 12), e a outra numa sala com uma montanha de papéis sobre a qual Josef e Leni deitam-se juntos e conversam. Nela, como se percebe na figura 13, o quadro está apoiado no chão, deitado na horizontal. O protagonista e a enfermeira comentam sobre a obra, em diálogo bastante semelhante ao que está no romance, citado anteriormente.



Figura 12: Josef cruza por um dos quadros dos juizes que estão presentes na casa do advogado, aos 54min e 20s do filme (O PROCESSO, 1962)



Figura 13: Uma pintura idêntica àquela que decora a sala da casa do advogado encontra-se no chão, no cômodo no qual Leni e o protagonista se beijam sobre uma montanha de papéis, aos 58min e 35s do filme (O PROCESSO, 1962)

Na passagem do romance em que Josef aguarda o italiano dentro da catedral, verifica-se, através da estratégia narrativa nela empregada, a maneira que uma pintura figurativa ganha contorno narrativo. A pouca luminosidade dentro da catedral e a atitude do protagonista de percorrer a tela guiado pela luz fraca da lanterna que carrega aproxima o movimento de leitura de tal pintura àquele empregado pelo leitor cinematográfico, com a inversão de que, em vez das imagens deslizarem pelos olhos do espectador, são seus olhos que deslizam pela pintura que nunca se revela em conjunto, apenas em pequenos fragmentos de tempo e espaço. Eis a atitude de Josef em frente ao quadro:

Por mais bonito que fosse, era totalmente insuficiente para iluminar os quadros que, em sua maioria, pendiam na escuridão dos altares laterais; pelo contrário, aumentava a obscuridade. [...] seria preciso contentar-se em examinar palmo a palmo alguns quadros com a lanterna elétrica de bolso de K. [...] K. se dirigiu para uma capela lateral próxima, subiu alguns degraus até um parapeito baixo de mármore e,

debruçado sobre ele, iluminou com a lanterna o quadro do altar. [...] A primeira coisa que K. viu, e em parte adivinhou, foi um grande cavaleiro de armadura, representado numa das extremidades do quadro. Apoiava-se na espada que havia fincado no chão nu diante dele – apenas algumas ervas emergiam aqui e ali. Ele parecia observar com atenção algum acontecimento que se desenrolava à sua frente. [...] Quando então passou a luz pela parte restante do quadro, descobriu um sepultamento de Cristo segundo a concepção tradicional, embora o quadro fosse recente. (KAFKA, 2008, p.205-206)

Semelhante à tela, suporte para as imagens narrativas do quadro mencionado acima, temos o bloco de anotações de K., no qual ele esboçaria a sua petição, mas que acaba servindo para o diretor adjunto traçar um desenho para explicar uma piada ouvida:

Lembrava-se de como, certa manhã, justamente quando estava assoberbado de trabalho, deixara de repente tudo de lado e apanhara o bloco de anotações com a finalidade de tentar o raciocínio de uma petição e [...] o diretor adjunto entrou dando uma grande gargalhada. Para K. isso fora, então, muito penoso, embora o diretor adjunto, naturalmente, não tivesse rido da petição, da qual nada sabia, mas de uma piada da Bolsa que acabara de ouvir, piada que, para ser entendida, exigia um desenho que o diretor adjunto [...] traçava sobre o bloco de anotações destinado à redação da petição[...]. (KAFKA, 2008, p.127-128)

Essas duas circunstâncias não encontram paralelo no texto cinematográfico. No romance, elas colaboram para o efeito de *mise-en-abîme*, produzido pelas imagens pictóricas citadas, representando ao movimento de *inação* do protagonista em relação ao seu processo. A repetição, a *mesmice* e o *déjà vu* produzidos por essas imagens em suas situações narrativas mimetizam a circularidade da ação do protagonista, cuja paradoxal sensação de “paralisia” é produzida pela anulação das forças entre movimento e contra-movimento percebidos nas imagens das telas pintadas por Titorelli.

O olhar e a espetacularização

Alguns elementos no romance de Kafka nos permitem identificar acenos para a relevante função do *olhar* dentro da perspectiva da obra. O olhar para o qual se chama a atenção se dá em dois níveis distintos e complementares. É quase senso comum o apontamento dentro da uma importante parcela da fortuna crítica de Kafka sobre a capacidade que o escritor teve de “prever”, ou “antecipar”, situações-limite que se desencadearam ao longo do século vinte, posteriores a sua morte e, evidentemente, à confecção de suas obras. Essa capacidade pode ser denominada de “clarividência”, no sentido de capacidade de

enxergar o não-objetivo, o não visível, ou, o invisível, aquilo que não se apresenta através de uma forma material, objetiva.

Kafka certamente tinha tal poder, e de fato, verifica-se em suas obras essa força premonitória apontada por seus críticos. Porém, parece fundamental, sobretudo na obra discutida por este trabalho, atentar para a capacidade, materializada em *O processo*, de utilizar dispositivos narrativos afim de “brincar” com a perspectiva por meio da qual a obra é dada à luz, de modo a produzir diferentes efeitos no leitor quanto ao narrado. Tais elementos de “visualidade” têm não apenas a função de regular a lente pela qual o leitor tem acesso ao romance, mas também de criar uma *mise-en-scene* literária repleta de signos teatrais, plásticos e cinematográficos, os quais, levados à tela por Orson Welles, através de um narrador menos bifurcado, mais plano e de onisciência mais explícita, têm seu entendimento aprimorado. Welles, sob essa perspectiva, ilumina a obra de Kafka.

Walter Benjamin, em texto de 1934, *Franz Kafka, a propósito de décimo aniversario de sua morte*, qualifica o mundo de Kafka como um “teatro do mundo”, afirmando que para o escritor tcheco “o homem está desde o início no palco” (2010a, p.150). Perseguindo esta pista apontada por Benjamin, identificam-se algumas passagens nas quais a ideia de um teatro, e de uma atuação por parte do protagonista, parece ser mais explícita, dado que pode ser instrumento para a análise do Josef “encenado”, aquele criado por Welles para o cinema. Benjamin afirma que

a lei desse teatro está numa frase escondida no *Berichtfür eine Akademie (Relatório à academia)*: “... eu imitava porque estava à procura de uma saída, por nenhuma outra razão”. No final do seu processo, K. parece ter um pressentimento de tudo isso. Ele se volta de repente para os dois cavalheiros de cartola, que vieram levá-lo, e pergunta: “– Em que teatro trabalham os Senhores? – Teatro? perguntou um deles, pedindo conselho ao outro, com os lábios trêmulos. Este reagiu como um mudo, que luta com um organismo recalcitrante”. Eles não responderam à pergunta, mas esses indícios fazem supor que foram afetados por ela. (BENJAMIN, 2010a, p. 150)

O primeiro elemento, nesse sentido, que chama atenção, é a presença, no capítulo inicial do romance, quando Josef é detido em seu quarto, da vizinha que observa a cena da detenção pela janela. Ela se apresenta como espectadora daquilo que se passa no quarto de Josef. À medida que o protagonista e as demais personagens se movimentam pelo espaço da cena, a espectadora também se movimenta, acompanhando-os, de modo a não perder momento algum do que está sendo narrado/encenado. Desse modo, lê-se no romance: “K. esperou mais um pouquinho, olhou de seu travesseiro a velha senhora que morava em frente e que o observava com uma curiosidade nela inteiramente incomum” (KAFKA, 2008, p.7); e, mais adiante: “Pela janela aberta se via outra vez a velha senhora, que com uma curiosidade

verdadeiramente senil agora havia passado para a janela que ficava defronte para continuar vendo tudo” (KAFKA, 2008, p.8).

A essa senhora que primeiro o vigia, juntam-se outras pessoas a espreitar Josef em sua cena de detenção: um velho, e logo outros espectadores. O narrador pontua a experiência da detenção de K. com a presença desses olhares, transformando-a num “espetáculo” no qual Josef é o artista principal. Os espectadores de Josef presenciam, nesse momento, o “espetáculo” da sua conversão de inocente a acusado.

O filme também faz referência às janelas pelas quais a personagem é observada, como nas cenas da detenção de Josef, nas quais ele é observado pela vizinhança. As imagens abaixo demonstram como elas aparecem nas primeiras seqüências filmicas, entreabertas. Pessoas espiam o protagonista através delas.



Figura 14: A câmera mostra as janelas entreabertas nas costas do protagonista, pelas quais pessoas o observam, aos 14min e 11s do filme (O PROCESSO, 1962)



Figura 15: Na seqüência da imagem anterior, as janelas se multiplicam com seus atentos espectadores, aos 14min e 22s do filme (O PROCESSO, 1962)

Da mesma forma que no primeiro capítulo, o último também traz uma figura semelhante a esse observador inicial. Quando Josef é levado pelos algozes para a execução, há alguém que os observa pela janela, em uma casa já fora da cidade. É possível estabelecer entres essas duas cenas não apenas uma simetria em relação às conversões/metamorfoses ocorridas com Josef, mas também em relação à presença desse olhar que as teatraliza, ou que as constitui como cenas/encenações da personagem. Assim, no capítulo final do romance, nas suas últimas linhas, quando o protagonista está prestes a ser executado,

seu olhar inclinou sobre o último andar da casa situada no limite da pedreira. Como uma luz que tremula, as folhas de uma janela abriram-se ali de par em par, uma pessoa que a distância e a altura tornavam fraca e fina inclinou-se de um golpe para a frente e esticou os braços mais para a frente ainda. Quem era? Um amigo? Uma pessoa do bem? Alguém que participava? Alguém que queria ajudar? (KAFKA, 2008, p.227)

A teatralidade da qual Josef é imbuído aparece também através de pequenas “representações” executadas pelo protagonista no romance. A primeira delas se verifica logo no capítulo inicial, quando Josef demonstra teatralmente à senhorita Bürstner o que ocorrera no quarto dela naquela manhã em que fora detido. O narrador afirma que “K. colocou a mesinha no meio do quarto, sentando-se atrás dela” (KAFKA, 2008, p.32).

Em seguida, ele confere voz ao protagonista em diálogo com a personagem Srta. Bürstner, fazendo-a imaginar a cena através da sua representação:

– Precisa ter em mente a distribuição certa das pessoas, é muito importante. Eu sou o inspetor, lá na mala estão sentados dois guardas, perto das fotos estão os três jovens. Do trinco da janela pende, o que só menciono de passagem, uma blusa branca. E então começa. Ah, sim, ia esquecendo de mim. A pessoa mais importante, ou seja, eu, está em pé diante da mesinha. O inspetor sentado aqui muito confortavelmente, as pernas cruzadas, o braço pendente sobre o espaldar da cadeira, um grosseirão sem igual. E então realmente começa. [...] (KAFKA, 2008, p.32-33)

Josef monta para a sua interlocutora todo o cenário no qual a cena ocorrera, para então dar início a sua representação:

– [...] O inspetor chama como se tivesse de me acordar, ele grita mesmo; infelizmente se eu quiser fazê-la compreender, tenho também de gritar, aliás é só o meu nome que ele grita.
A senhorita Bürstner, que escutava rindo, pôs o indicador na boca para impedir K. de gritar, mas era tarde de mais. K. estava muito dentro do papel e gritava devagar: ‘Josef K.!’. [...] (KAFKA, 2008, p.33)

A atuação de Josef perante o tribunal também se assemelha a uma encenação. Josef parece estar atuando em um teatro em que lhe é oferecido um palco – o tablado em que estão os juízes; uma platéia repleta; e um tema, fio condutor de seu discurso, a saber, defender-se do absurdo de o acusarem sem causa aparente. Perante a sala de audiências lotada de

espectadores e autoridades do tribunal, o protagonista profere importante discurso sobre a inconsistência das ações do tribunal e os absurdos aos quais ele está sendo exposto. O mote para o discurso do protagonista foi dado pelo juiz de instrução, que, à sua chegada no tribunal, pergunta-lhe se ele é “pintor de paredes” (p. 44). Ao responder que é “procurador de um banco”, K. acrescenta ao juiz que o tipo de pergunta ou afirmativa que lhe fizera, de ser “pintor de paredes”, “é característica do tipo de processo que movem contra mim” (KAFKA, 2008, p.45).

As meninas que observam Josef e Titorelli dentro do ateliê-jaula do pintor também representam espectadoras da cena que se passa no interior do cômodo. As grandes frestas entre as tábuas das paredes do ateliê permitem que as meninas visualizem e escutem o diálogo entre o pintor e Josef. Tanto o narrador literário quanto o filmico chamam a atenção para a curiosidade das meninas, incansáveis em acompanhar o que se passa dentro do ateliê. No filme, nas sequências dentro do ateliê, a câmera oscila entre a focalização da ação das personagens e as meninas vistas pelas frestas, cujas débeis risadas e olhares sedentos transformam o encontro entre Josef e Titorelli num espetáculo tragicômico.



Figura 16: As meninas observam atentas o que se passa dentro do ateliê. Durante a sequência, a câmera por diversas vezes foca em *close* os olhos delas por entre as frestas das paredes do ateliê, como nesta imagem, à 1h 42min e 15s do filme (O PROCESSO, 1962)

No capítulo décimo, Josef ainda se questiona sobre o “teatro” de que seus algozes fazem parte, teatro no qual ele próprio é a personagem principal. A aproximação do ocorrido à idéia de um teatro por parte do protagonista parece ser coerente com o *absurdo* da cena, com a aparente inverossimilhança que reveste os fatos narrados. Talvez essa seja a lógica do romance, a inabalável lógica citada pelo narrador, sob a qual Josef padece, “como um cão”.

Orson Welles mantém o argumento da obra de Kafka, realizando pequenas alterações na ordem dos capítulos, introduzindo raras situações que destoam do *plot* do romance. O narrador onisciente de Kafka é “pluralizado” e problematizado dentro da diegese cinematográfica através da bifurcação da posição do narrador 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 câmara *contra-plongee*, típica de Welles: haveria, através desses dois pontos, sonoro e visual, a construção de um elo orgânico do protagonista com a terra, a fundição de um elemento de ancestralidade que se percebe nas personagens de Kafka, as quais talvez não pertençam apenas à ordem do onírico, mas também àquela da deformidade ancestral, espécie de pré-humanidade, da animalidade original. 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 daquele que determina a justiça e a *injustiça*. Diante do absurdo que o abala, resta ao protagonista indagar aos seus algozes “sobre o teatro ao qual pertencem”, uma vez que as suas indagações acerca da “objetividade” dos fatos foram *soterradas* pelo poder.

4. CÍRCULOS E LABIRINTOS

4.1 Quanto tempo ainda temos?

O romance é aberto através de uma marcação do presente contínuo, acompanhada, principalmente no primeiro capítulo, de indicadores temporais que produzem um efeito de atualização constante do narrado, como os nexos “ainda” e “agora”. Embora a narrativa seja regida por um narrador onisciente, que rememora fatos passados, tais termos produzem o efeito de aproximarem o recordado do momento da narração, o que também acaba por levar o narrador para perto do ponto de vista da personagem.

É interessante notar que os capítulos do romance apresentam ações que geralmente ocorrem dentro de um mesmo dia, ou seja, a diluição desse tempo é operada por um intervalo, uma lacuna existente entre os capítulos. Tais intervalos podem ser aproximados a extensos cortes cinematográficos, cuja função é adiantar/alavancar a narrativa, conferindo-lhe a necessária progressão.

O tempo cronológico da narrativa pode ser acompanhado pela marcação da idade da personagem, dado que consta tanto no capítulo inicial – Josef fora detido no dia de seu aniversário de trinta anos – quanto no capítulo final, na “véspera de seu trigésimo primeiro aniversário”. Do ponto de vista da narrativa, poderia ser suficiente deduzir que o processo de Josef se desenvolve dentro desse quase um ano.

Porém, além da idade da personagem, a passagem do tempo é marcada pela passagem das estações, de modo contraditório. Além disso, há outra “incoerência” na temporalidade no decorrer da narrativa, encontrada na diferença de tempo em relação ao dia da detenção: “o Capítulo segundo tem lugar *dez* dias após a detenção de K., ao passo que o Capítulo quarto se

passa apenas *cinco* dias depois desse incidente capital para a economia do livro” (CARONE, 2008, p.258).

Como é de amplo conhecimento, o romance de Kafka teve publicação póstuma, fato que impediu o autor de concluir muitos dos capítulos e de determinar a organização final da obra¹³. O tradutor Modesto Carone ressalta que as

objeções às edições de Brod têm peso e influência (a última tradução francesa de *O Processo*, por exemplo, segue uma nova ordem de capítulos), sobretudo porque não é possível decretar que, nos planos de Kafka, as unidades que fazem a sequência da obra estivessem justapostas do mesmo modo. De fato, é conhecido que ele escrevia em cadernos, separando os capítulos através de espaços em branco ou de linhas divisórias, procedimento que também observou em *O processo*. Mas o caso deste livro é especial, porque Kafka, em época que já não é possível determinar, depois de escrever algumas partes (não apenas capítulos) do romance, resolveu isolá-las umas das outras, colocando-as em envelopes individuais, que ele sobrescreitou, em parte, com títulos cujo principal propósito parecia ser ajudar a memória (são os títulos reproduzidos nas edições preparadas por Brod). Vale a pena lembrar, ainda, que, diante de dificuldades surgidas na elaboração de um capítulo, o escritor às vezes parava de redigi-lo, deixando uma lacuna na folha, para tentar o capítulo seguinte, hábito que certamente implicava uma manutenção precária da continuidade da história. (CARONE, posfácio, p.258-259)

As indicações de Carone sobre a fragmentária composição da obra de Kafka, e sobre o peculiar movimento de feitura empregado em tal obra pelo seu autor, sugerem-na como uma espécie de “jogo de quebra-cabeça”: capítulos – peças de encaixe – organizadas segundo a vontade do editor, subvertendo a própria ordem temporal, que aparentemente deveria reger tal organização. A isso, somam-se os capítulos inconclusos, tanto os que constituem o corpo “oficial” do romance quanto aqueles que ficam à margem, figurando como apêndice do texto principal.

A duração dos episódios narrados, geralmente concentrados em um único dia, assume um caráter não linear, burlando a convencional passagem do tempo. A presentificação desses dias cujas ações ocorrem não os torna “dias específicos”, não os marca de modo a particularizá-los e distingui-los uns dos outros. O efeito desses dias de “mesmice”, somados aos cortes não convencionais adotados pelo autor entre os capítulos; e a incoerente sucessão cronológica dos capítulos, representada pela “errada” alternância das estações climáticas na diegese da obra, constroem o efeito de *temporalidade cíclica*.

O narrador expõe a profunda preocupação do protagonista com a *primeira petição*, sendo recorrente em diversos pontos da narrativa a afirmação de que tal petição é fundamental, constituindo elemento imprescindível ao processo, de modo que este “depende”

¹³ Sobre tal fato, Modesto Carone, tradutor do autor de Praga para o público brasileiro, explica que a ordem empregada por ele para a disposição dos capítulos na edição brasileira da editora Companhia das Letras segue a ordem estabelecida por Max Brod, já consagrada e geralmente adotada.

quase que exclusivamente desse primeiro passo. Uma das preocupações de Josef é justamente a não realização dessa petição, de modo que seu processo “progride” sem sair do lugar, direcionando-se para um rumo “indeterminado”. No Capítulo sétimo, após apresentar a visão do advogado acerca do andamento do processo de K. por meio de discurso indireto, o narrador retoma sua onisciência e revela que

Nesses discursos e em outros semelhantes o advogado era inesgotável. Eles se repetiam a cada visita. Sempre havia progressos, mas nunca se podia informar de que tipo eram. Continuava-se a trabalhar incessantemente na primeira petição, no entanto ela nunca ficava pronta, o que, na visita seguinte, o mais das vezes se evidenciava como uma grande vantagem, já que os últimos tempos – coisa que não teria sido possível prever – teriam se mostrado muito desfavoráveis à entrega. (KAFKA, 2008, p. 124)

O *não-sair* da primeira petição também aponta para essa temporalidade cíclica. Concomitante à passagem do tempo, há a permanência no mesmo ponto, como se o deslocamento obtido pela ação de mover o processo resultasse no retorno ao ponto inicial. A ilusão de tempo corresponde à ilusão de ação. A permanência nessa espécie de “grande dia” no qual se opera o processo de K. abre caminho para compreendê-lo como o *mesmo* dia (todos os dias entre o trigésimo e o trigésimo primeiro aniversário de Josef produzem o efeito de um único dia), quanto como *qualquer* dia (a sensação de banalidade conferida pelo narrador ao insólito dos fatos desabilita-os a figurarem como elementos de desestabilização do cotidiano, por mais que assim nos pareçam).

O narrador prossegue articulando a relação de Josef e do advogado em razão dos rumos que a defesa do acusado deve tomar. É retomada a afirmativa de que a primeira petição ainda não foi realizada, e de que isso implicaria em uma repentina decisão negativa (o narrador não fala em “condenação”), conforme se verifica no seguinte trecho:

Não podia haver muitas dúvidas sobre o que eles fariam. Já era possível ver um sintoma disso no fato de que a primeira petição ainda não tinha sido entregue, embora o processo já durasse meses, e de que tudo, segundo os dados do advogado, se encontrava nos inícios, o que naturalmente era muito apropriado para entorpecer o acusado e mantê-lo indefeso, a fim de mais tarde, num repente, cair sobre ele com a decisão, ou pelo menos com o anúncio, de que o inquérito, encerrado desfavoravelmente, seria encaminhado às autoridades superiores. (KAFKA, 2008, p. 126)

O efeito atribuído ao não envio da *primeira petição* corrobora a ideia de circularidade da obra, que é, como verificado acima, o de “entorpecimento” do protagonista, o que possibilitaria a imposição de uma decisão, sumária, por parte do tribunal, sem a percepção de Josef, fato que ocorreria “num repente”.

Kafka acaba por relativizar a ideia de progresso, atacada por Walter Benjamin em suas *teses sobre o conceito de história*. A “progressão dialética” combatida pela temporalidade cíclica, na qual a potência do instante representa a possibilidade de um evento último, extremo, é representada por Josef na “ação estanque” – *inação* – executada por ele em favor de sua absolvição. “Num repente”, o protagonista de Kafka pode perceber-se diante de uma *decisão* advinda em meio à espiral temporal representada pelo seu *processo*. Esse fato, surpreendentemente, não significaria o seu fim, sob a forma de condenação ou de absolvição, mas apenas a suspensão do processo e a sua elevação a uma outra instância, também indeterminada e caótica.

Dentro dessa temporalidade sem fim, portanto sem começo, cíclica, o trabalho de elaborar esse “primeiro passo” para a formalização da defesa em relação ao processo torna-se algo “infinito”, como se verifica nas palavras do narrador. À medida que o processo “avança” à revelia da defesa, a tentativa de defesa “retrocede”, à revelia da acusação. Nesse jogo de, a cada dois passos avante, dois passos atrás, para uma acusação indefinida, Josef, na angústia de defender-se do indefensável – porque desconhecido –, sugere dar-se a si mesmo, em forma memorialística, em defesa: a petição inicial, desse modo, seria sua própria vida. Assim, verifica-se que

A petição representava com certeza um trabalho quase infinito. Não era necessário ter um caráter muito pusilânime para chegar facilmente à crença de que era impossível terminar a petição. Não por preguiça ou astúcia – as únicas coisas capazes de impedir o advogado de concluir a petição –, mas porque, desconhecendo a acusação existente, e mais ainda seus possíveis desdobramentos, precisava recobrar na memória toda a sua vida nos mínimos atos e acontecimentos, expondo-a e examinando-a por todos os lados. (KAFKA, 2008, p.128)

Orson Welles segue esse emaranhado temporal estabelecido no romance, aderindo à ideia de Kafka quanto à circularidade do tempo e à quebra do progresso linear. Em seu filme, os índices de atualização da narrativa, elementos que nos situam no transcorrer temporal da película, atualizam-nos sempre para o momento presente, para um dado momento *que é*. Fraturada a ideia de progressão, o espectador, leitor da obra filmica, fica à deriva em relação à quantificação do tempo. Tal elemento, fundamental na constituição das obras, tanto da literária quanto da filmica, é trabalhado por Welles de modo subjacente à ação da narrativa, constituída pela *inação* do protagonista.

Filiando-se a Kafka na produção do tempo, Welles o institui, assim como o fizera o autor literário, como o *tempo do processo*, e, espiraladamente, aciona os mecanismos diegéticos de *defesa* e *acusação*, que, em potências opostas, anular-se-ão, convertendo-se na imobilidade móvel de Josef. Com sutileza, o narrador cinematográfico dispõe sobre uma

bancada no quarto de K. um relógio para qual o protagonista olha com desalento, quando detido, verificando que ainda não seria tempo de despertar.

Às seis e catorze da manhã de um dado dia na vida do protagonista ocorre não apenas a abrupta e inesperada mudança do seu estado de letargia para o de vigília, numa hora atípica e inconveniente, mas a quebra da linearidade que norteava os seus hábitos até então. A força temporal que regia sua vida às seis e catorze da manhã do dia do seu aniversário de trinta anos (ou de um dia qualquer), foi fraturada de modo a introduzi-lo num novo espaço temporal cujo transcorrer, minuto a minuto, subverterá a própria contagem dos segundos que constituem cada minuto.

A imagem do relógio desaparece antes mesmo do fim da sequência. Sem ela, o narrador fílmico apenas nos permite ouvir o seu tique-taque de fundo, criando um ponto neutro através desse som monótono e repetitivo. Funcionando menos como aquele que revela o mover-se inicial de uma locomotiva, é antes a contagem regressiva para a incursão do leitor num exercício de aceleração e frenagem a que tanto a diegese expressa na película quanto as opções estéticas de Welles arremessar-nos-ão.

Em conformidade com tal exercício, constituindo fator fundamental para a confusão das relações temporais que a obra opera, os sons da película funcionam como elementos que dosam o andamento da ação através desse tempo circular. As músicas que “embalam” as imagens as fazem esgarçarem-se ou comprimirem-se no tempo, operando sobre ele uma duração e um movimento mais lento e freado, ou mais rápido e frenético, do que o habitual.

Para a produção do efeito de letargia, de frenagem, funcionam as músicas melancólicas obtidas pelo som de violinos agudos, sons que nos remetem a setas pontiagudas que penetram a duração sequencial da imagem de modo demorado, mais lento do que o suportável. A música tema da película é o *Adagio*, do compositor barroco italiano Tomaso Albinoni. O tempo não se dilui pela lentidão da música; não se verifica uma espécie de distensão obtida pela diminuição rítmica da ação. A tensão cênica se mantém em intensidade uniforme, não há redução na sua concentração dramática, apenas o tempo é freado de modo a produzir a mesma potência representativa da *inação* característica do protagonista sob outro tempo, de igual tamanho, mas de maior duração.

Em oposição a essa frenagem realizada pela música melancólica, há a aceleração operada pelo *jazz*, música que integra a sequência na qual Josef vai ao ateliê do pintor Titorelli. Essa parte é dotada de enorme velocidade mediada pela música que “empurra” Josef pelas escadas acima em direção ao ateliê do pintor. A perseguição inusitada que se instaura

por parte de um grupo de meninas a Josef, até a porta do ateliê, coaduna-se perfeitamente ao emprego de um animado *jazz* na produção da aceleração temporal da sequência.

A subida executada pelo protagonista pelas escadas espiraladas, tortuosas, estreitas, que levam ao ateliê, funciona com metáfora do efeito do tempo em toda a película. Sabemos que o final do trajeto leva Josef ao ateliê, e que, pela subida que ele executa pelas imensas escadas, está se elevando em relação ao patamar do qual começara a escalada, ou seja, subir escadas obviamente leva o sujeito que as sobe ao alto, pelo menos a um patamar mais elevado do que aquele a partir do qual se começou a subir. Tal obviedade não é verificada no percurso de Josef, uma vez que, para sair do ateliê, o protagonista é conduzido através de uma abertura na parede, uma pequena “janela” que o remete ao tribunal. Não há marcas narrativas que dêem conta de que esse espaço estivesse acima de qualquer patamar representado pelo nível da rua, ou pelo “hipotético” primeiro pavimento do qual Josef partiu para chegar ao ateliê. A isso, perguntamo-nos: Josef “subiu”? Josef progrediu espacialmente e temporalmente?

Essa fluidez entre os espaços nos quais as cenas ocorrem, aos moldes do que acontece no ateliê de Titorelli e o tribunal, é verificável em outros pontos da narrativa, contribuindo para a mesma sensação de suspensão do tempo. Assim, tanto na sequência inicial do filme quanto na abertura do romance, nos quais os fatos ocorrem na casa onde Josef mora, apagam-se os limites entre o quarto do protagonista, o quarto da personagem Srta. Bürstner e os demais cômodos da casa da Sra. Grubach. Lê-se no romance que Josef “[...] teve de passar pela sala vazia, bem diante de Willem, para o quarto seguinte, cujas portas estavam abertas de par em par. Esse quarto, como K. sabia muito bem, era habitado desde havia pouco tempo pela senhorita Bürstner” (KAFKA, 2008, p.15)

O que faremos nessa mancha negra?

Kafka não pormenoriza os espaços por onde seu protagonista trafega. O romance deixa em aberto a caracterização dos locais, descrevendo-os em linhas gerais, evocando suas características mais gritantes, de modo a oferecer um panorama amplo, generalizante. O clima produzido no romance, as opções narrativas e a temática contribuem para a sensação de opressão conferida pelo texto a sua topologia.

Verifica-se a presença de alguns “cenários” fundamentais para constituição da narrativa. Apesar de manterem entre si uma interdependência que ajuda a criar a sensação de *labirinto*, e de existir entre eles uma espécie de contaminação que os “in-define”, identificam-

se elementos cujas particularidades auxiliam na compreensão do narrado. É importante verificar de que forma Orson Welles cria materialmente esses espaços nos quais a história será contada.

O filme de Welles teve como locação a Gare d'Orsay, em Paris, que serviu de cenário para as cenas do tribunal, dos cartórios e dos corredores e escadarias percorridos pelo protagonista. O Palazzo di Giustizia, em Roma, serviu para uma tomada externa, privilegiando as escadarias e esculturas. Também foram utilizadas fábricas na Itália. As ruas e a catedral de Zagreb também são cenário para o filme: é por elas que Josef é levado para a execução ao sair da catedral. A mescla de tão variados espaços através da montagem funcionou como forma de mimetizar o espaço kafkiano, imbricado e labiríntico.

Para tanto, seccionamos tais cenários num movimento de leitura que pretende percebê-los unitariamente, fragmentos que são de um todo orgânico cuja deformidade opera as sobreposições dos elementos espaciais. A tarefa que se pretende tão logo passa a ser a de experimentar a decomposição de tais elementos, obtendo, assim, visão mais nítida de como, tanto a obra literária quanto a imagética, conformam em sua textualidade as espacialidades em que o protagonista transita.

A narrativa tem início no quarto de Josef, numa espécie de pensão de propriedade de Sr. Grubach, na qual ele mora. O romance não nos oferece muitos elementos descritivos sobre tal aposento, nem sobre a sala da casa e o quarto da Srta. Bürstner, dois outros cômodos pelos quais as personagens circulam no primeiro capítulo do romance.

A montagem do cenário correspondente a esses espaços no filme de Welles obedece a essa ausência de qualificações, proveniente do texto literário. O fato de a câmera, na primeira seqüência após o *incipit*, “emergir” da face do protagonista revela que a narrativa terá como centro fundamental e irradiador de sentido tal personagem. É flagrante a opção do diretor (e também roteirista) de centralizar em K., do mesmo modo como Kafka também o faz, toda a “força” narrativa, minimizando os demais elementos externos a ele, como os cenários.

A ausência de cores e os traços retos marcados pelas portas e janelas, pelos móveis em formas geométricas, e também pelo jogo com a posição da câmera, constroem um espaço “irreal”, ou que pelo menos produz a sensação de irrealidade. A emersão da câmera da face da personagem, conforme ocorre na abertura do filme após o prólogo, somada a essa sensação de irrealidade (que é apenas uma sensação), servem para, já no início da película, incutir-nos a ideia de que, como dito pelo narrador *over* no *incipit* filmico, a ordem que deve guiar o que se lê visualmente é aquela do “sonho”.

O desenrolar da narrativa tratará de falsear essa pista, e demonstrar que o espetáculo que Josef encena, desde logo suspenso no palco de seu quarto, não é da ordem do sonho nem da irrealidade, mas de um mortal e cruel realismo, valendo-se de sofisticado mecanismo estético para a sua representação

A geometrização do aposento de Josef também corrobora a sua personalidade, um homem burocrático, organizado, dedicado, que almeja promoções no banco no qual trabalha. Tal geometrização não é verificada nos demais cômodos da casa, como o quarto da Srta. Büsrtnner, para onde o protagonista se desloca em seguida, nem na sala de jantar ou na cozinha, demais cômodos pelos quais os personagens circulam na narrativa fílmica.



Figura 17: O protagonista despertando, na manhã da detenção, aos 4min e 55s do filme (O PROCESSO, 1962)

O quarto de Josef criado por Welles também carrega um elemento cênico que serve para exemplificar o *absurdo* que constitui a história narrada. Os guardas que foram deter o protagonista em sua casa encontram no chão do quarto, sob o tapete, uma marca oval. Os guardas insinuam que tal marca é representativa de alguma atividade ilícita do protagonista, ao passo que ele insiste que o aquilo nada mais é do que a marca deixada pela “cadeira de dentista” do marido da Sra. Grubach, cujo consultório se localizava no quarto ocupado por K. É importante considerar o fato de que o quarto é o local no qual ocorre a conversão de Josef, a sua *metamorfose*, momento da sua passagem de inocente a acusado, de homem livre a detido, movimento que lhe imporá frequentes visitas ao tribunal.

Kafka localiza o tribunal na periferia da cidade, em locais que lembram “cortiços” pelo aglomerado de casas e pelo número de pessoas que os habitam. Os cartórios do tribunal ficam nos sótãos, em locais minúsculos, abafados e inóspitos. Orson Welles retrata tais espaços de modo fiel, sobretudo quanto ao estranhamento provocado por eles quando

comparados aos locais convencionais ocupados por cartórios e tribunais de justiça. A película nos mostra K. circulando por espaços muito semelhantes a labirintos, introduzindo forte componente onírico nessa elaboração, marca que se percebe em toda a narrativa.

Essa característica, a sensação de sonho, aprofunda-se em Welles quando ele abre mão de introduzir certos elementos de realidade/objetividade que ainda são verificáveis em Kafka. Por mais absurda que seja a localização e a descrição que o romancista confere ao tribunal, ele ainda o conecta a uma “rua”, a um “prédio”, etc., movimento abolido por Welles.

Quando Josef se dirige pela primeira vez ao tribunal, a descrição que o narrador faz das imediações do lugar é a seguinte: “A rua Julius, onde o tribunal deveria estar, em cujo começo K. ficou parado por um instante, tinha dos dois lados prédios quase sempre uniformes, altos, cinzentos, de aluguel, habitados por gente pobre” (KAFKA, 2008, p.38). Tal “visão” da rua de “gente pobre” na qual o tribunal se localiza nos é omitida na transcrição fílmica.

Josef, ao sair de um teatro (dado que não consta no romance), é levado por um homem para um local no qual ocorre um rápido interrogatório, e logo encaminhado ao tribunal. Não há demarcação dos espaços, dos cenários. Essa “rua” da qual o narrador literário nos fala, uma linha espacial que delimitaria a distribuição das casas, dos prédios, que organizaria o fluxo de pessoas, fixada textualmente no romance, é suprimida pelo texto cinematográfico.

Mais uma vez, a indeterminação do espaço por parte da película serve para acentuar a dramaticidade do protagonista, e, no caso dessa sequência específica, salientar também a presença daqueles que podemos considerar como “outros acusados”, talvez a “gente pobre” da qual o texto nos fala. Josef cruza por tais figurantes (seminus, apresentando corpos esqueléticos, de aspecto doentio) quando se dirige ao tribunal.

A chegada do protagonista na entrada do prédio do tribunal dá início a um “jogo de adivinha” mediado pela culpa, conforme se verifica no romance:

K. voltou-se para a escada que deveria levá-lo à sala de audiência, mas ficou outra vez parado, pois além dessa escada viu no pátio três outras escadarias e, fora isso, uma pequena passagem no fundo, que parecia dar acesso a um segundo pátio. Irritou-se por não lhe terem indicado melhor o caminho, sem dúvida o tratavam com estranha negligência ou indiferença, ele pretendia deixar isso registrado em alto e bom som. Subiu finalmente a escada, brincando mentalmente com a lembrança de uma expressão do guarda Willem, segundo a qual o tribunal é atraído pela culpa, de onde, na verdade, se seguia que a sala de audiência deveria ficar na escada que K. escolhesse ao acaso. (KAFKA, 2008, p.39-40)

Inevitavelmente, qual fosse a escada escolhida por Josef, ele chegaria ao tribunal, uma vez que a “culpa”, elemento que parece reger o processo e motivar o personagem nas suas investidas de defesa, está *nele*, é parte *dele*, e serve para guiá-lo.

Na leitura intersemiótica de Welles, é possível aproximar as “três escadas” materializadas no romance a essa única escada “deformada” pela posição da câmera. Como se observa na imagem, a câmera posiciona-se em *contra-plongée* atrás da escada. Porém, o volume dos degraus vistos de baixo para cima, e a guinada para trás do personagem no topo da escada produzem a sensação que estamos de frente para ela, tanto vendo-a do alto (movimento oposto ao real produzido), como também de baixo para cima, só que pela frente, na qual se visualiza a superfície dos degraus, e não a sua parte inferior, como de fato nos é mostrado¹⁴. A sequência aberta a partir do tempo 1h 02min 56s, na qual K. retorna ao tribunal, encontrando-se com a lavadeira e o estudante, e acaba visitando os cartórios, tem início com cenas idênticas às identificadas acima, a saber, a escada pela qual o protagonista ingressa no tribunal, que é “distorcida” e “multiplicada” pela posição da câmera.



Figura 18: Escada “deformada” que dá acesso ao tribunal, aos 36min e 6s do filme (O PROCESSO, 1962)

Os cartórios são descritos no romance como localizados nos sótãos, e mais uma vez as escadas ganham relevância:

A escada de madeira não explicava nada, por mais que se olhasse para ela. K. notou então um pequeno pedaço de papel ao lado do primeiro lance de escada, foi até lá e leu, escrito numa letra infantil e desajeitada: “Acesso aos cartórios dos tribunais”. Aqui no sótão deste prédio de aluguel ficavam então os cartórios? (KAFKA, 2008, p.63)

O acesso que temos aos cartórios na narrativa de Welles se dá por meio do estudante carregando nos braços a mulher do porteiro do tribunal, a “lavadeira” citada anteriormente.

¹⁴ A estética das escadarias que compõem a película lembra a obra do artista holandês Maurits Cornelis Escher (1898-1972), cujas gravuras produzem ilusões óticas através da representação de construções impossíveis, do preenchimento regular do plano, da exploração do infinito e dos padrões geométricos entrecruzados que se transformam gradualmente em formas completamente diferentes.

Depois que Josef os segue, encontra o marido dela, o porteiro do tribunal, que o leva para “visitar” o seu interior. As escadas continuam sendo elementos bastante relevantes na constituição do espaço, porém agora se apresentam de modo mais linear, menos bifurcado, do que se verificara na abertura da sequência.-

Nas demais escadas que aparecem no percurso rumo aos cartórios, o protagonista aparece descendo-as, na primeira, flagrado frontalmente, com a câmera posicionada em um ponto abaixo do patamar em que ele se encontra; e, na segunda, em movimento composicional oposto, o protagonista é tomado de costas e a câmera está acima do patamar em que ele se encontra, posicionada no alto da escada.



Figura 19: O protagonista dirigindo-se aos cartórios do tribunal, descendo escadarias cujas estruturas metálicas marcam o espaço, à 1h 11min e 51s do filme (O PROCESSO, 1962)



Figura 20: Na sequência da imagem anterior, vemos a mesma escadaria, porém com a câmera posicionada em seu alto, nas costas da personagem, à 1h 11min e 56s do filme (O PROCESSO, 1962)

Estas duas escadas do “interior” do tribunal, lineares, aparentemente de fácil compreensão, não apresentam a intrincada composição da primeira escada, aquela que dá acesso ao tribunal e abre as duas importantes sequências das visitas do protagonista a ele. O que chama a atenção na elaboração do cenário nessa sequência exemplificada pelas imagens é a disposição daquilo que aparenta serem estruturas metálicas, barras em paralelo e em diagonal que quadriculam a imagem, ora sobrepostas à personagem, ora servindo de fundo à passagem dele.

Adiante, entre os instantes 1h 8min e 1h 12min, Josef chega à sala de espera dos acusados, que no romance assume a seguinte forma:

Era um longo corredor de portas grosseiras talhadas que davam acesso aos compartimentos individuais do sótão. Embora não existisse iluminação direta, a obscuridade não era completa, pois vários compartimentos estavam separados do corredor não por paredes inteiriças de tábuas, mas por meras grades de madeira, que no entanto chegavam ao teto, através das quais penetrava alguma luz e se podiam ver funcionários sentados às suas mesas, escrevendo, ou em pé junto à grade, observando pelas frestas as pessoas do corredor. (KAFKA, 2008, p.66)

A sequência filmica que tem início no tempo 1h 8min e 20s e sucede o diálogo entre Josef, a lavadeira que o recebera no tribunal e o estudante introduz o protagonista no espaço dos cartórios do tribunal. De modo assemelhado ao descrito no texto literário, os personagens percorrem longos e labirínticos corredores que levarão Josef aos tais “sótãos”. O estudante carrega a lavadeira nos ombros sob o pretexto de levá-la a um juiz que provavelmente deseja desposá-la. Perseguidos por Josef pelos longos corredores, a sequência é animada pelo *jazz* que confere ritmo à perseguição empreendida pelo protagonista ao casal de amantes.

A entrada do casal dentro de uma das muitas portas que margeiam os corredores pelos quais as personagens circulam, e a resignação de K. diante da impossibilidade de interpelá-los sobre a estrutura do tribunal finalizam a sequência. Na sequência seguinte (1h 9min 15s), Josef está aguardando, num lugar semelhante a um sótão, o guarda do tribunal, que o levará aos cartórios. Este guarda é marido da lavadeira, mulher promíscua que serve de amante para o estudante e para os juízes.

A câmera parece representar a espera de Josef. Ela aguarda a aproximação do homem que vem em direção a ele através de um corredor de tábuas, como que suspenso, muito próximo ao telhado da edificação. O homem vem agachado. Sua cabeça careca e seu tipo físico aparentemente gordo e baixo conferem a sensação de que quem se aproxima é um corcunda. A câmera está baixa, na altura dos olhos de alguém que está sentado. Esse alguém pode ser Josef, que o aguarda. O homem cresce à medida da aproximação, olhando para baixo ao final do seu percurso pelo corredor.

À medida que as personagens se movimentam pelo cenário, a princípio conversando sobre o comportamento adúltero da lavadeira, mencionada anteriormente, percebemos um amontoado de objetos, materiais que se assemelham a entulho, como se o local fosse uma espécie de depósito. A continuidade da sequência remete os personagens para as salas do tribunal. Lá, verifica-se a presença de outros acusados que aguardam suas audiências ou o resultado de suas petições.

Após interpelar um desses acusados sobre a razão da sua espera, Josef sente-se mal e deseja sair dos cartórios. Semelhante ao que ocorre no texto literário, o protagonista pergunta pela saída, e, em estado semelhante a um transe, tem seus sentidos embaralhados, sua visão turva e a necessidade de auxílio para se localizar e poder sair. O romance metaforiza tal condição física do protagonista, afirmando que ele

Acreditava encontrar-se num navio em mar grosso. Para ele, era como se a água se precipitasse contra as paredes de madeira, como se do fundo do corredor chegasse um estrondo balançante no sentido da sua largura, e como se as partes interessadas subissem e descessem dos dois lados. Por isso, tanto mais incompreensível parecia a tranqüilidade da moça e do homem que o conduziam. [...] K. sentia as passadas regulares dos dois, sem poder acompanhá-los, pois era arrastado quase passo a passo. Finalmente notou que os dois falavam com ele, mas não os entendia, só ouvia o barulho que preenchia tudo e através do qual, como uma sirene, um som alto e imutável parecia retinir. (KAFKA, 2008, p. 76)

Em seguida, o texto literário atribui ao transe prefigurado acima um estado de “revolução corporal”, decorrente do mal-estar que a visão do interior do tribunal causara a K. O narrador então pondera: “Será que por acaso seu corpo queria fazer uma revolução, preparando um novo processo, já que ele suportava o antigo com tão pouco esforço?” (KAFKA, 2008, p.77).

Essa sensação de supressão da realidade objetiva e de ingresso no onírico, somada à transformação interior a que o protagonista está sujeito é transcriada na tela tanto pelos elementos que formatam o cenário, já citados, quanto pela disposição dos demais acusados que pacientemente aguardam informações sobre seus processos. Procurando a saída do tribunal, o protagonista cruza por eles, sentados enfileiramente, lado a lado, em bancos resguardados por paredes brancas. Os homens têm sobre suas cabeças ganchos semelhantes aos usados em açougue, para suspender a carne em grandes cortes e armazená-la. À medida que o personagem avança, a câmera realiza um *travelling* para trás, descobrindo os ganchos mencionados e acompanhando o movimento dos homens que, sentados, levantam-se à passagem de Josef.



Figura 21: Josef passa por uma longa fileira de sujeitos que aguardam suas audiências no tribunal. Os ganchos sobre suas cabeças são importantes objetos cênicos na sequência, à 1h 15min e 15s do filme (O PROCESSO, 1962)

A sequência é finalizada com o personagem cambaleando entre estantes carregadas de pastas e papéis. A câmera reproduz a sensação de tontura do personagem, executando um movimento circular de modo a embaralhar a imagem, reproduzindo o ponto de vista de Josef. Após rápido diálogo com uma funcionária do tribunal, Josef chega à rua, dando início a nova sequência.

A casa do advogado de Josef é significativa por ser o local onde a personagem busca pela sua defesa. Nela, o protagonista dialoga com o advogado, enfermo sobre a cama; lá, também ele tem contato e se envolve amorosamente com Leni, enfermeira que toma conta de Huld, e que, promiscuamente, relaciona-se com seus clientes.

A casa é descrita no romance de modo não-adjetivado, numa linguagem sóbria, “sem cores”, conforme os demais espaços, sempre mantendo o paralelo entre luz e sombra, seja através das velas acesas que clareiam precariamente o espaço, seja através da pouca luminosidade que adentra pelas janelas. Tal aspecto é perfeitamente transposto à narrativa fílmica através do jogo de luz e sombra que constitui as cenas. Os candelabros repletos de velas iluminam os espaços no filme, escondendo e revelando parcialmente os elementos do cenário. Da mesma forma, a luminosidade dos relâmpagos que entram pelas janelas auxilia nesse efeito.

No romance, as características do espaço não são produzidas por uma descrição direta e pormenorizada, mas resultam da linguagem empregada no texto, e do efeito de sobriedade e de “ausência de cores” que ela produz. A constituição do quarto do advogado na película torna-se mais um elemento na dicotomia que se desenvolve na narrativa, entre uma estética barroca e outra moderna.

A formatação do cenário, o aspecto dos móveis e a decoração do cômodo tem um aspecto barroco. A posição da câmera distorce o tamanho dos móveis, fazendo com que, a cama, por exemplo, assuma uma dimensão na tela proporcionalmente maior do que os demais elementos.

A casa do advogado também abriga o quarto de Block, o comerciante e também cliente do advogado, encontrado por Josef nas visitas a seu defensor. A película mostra esse cômodo de modo muito semelhante a uma cela carcerária, reforçando a sensação de submissão e de prisão a que o personagem Block se submete em relação ao advogado.

O banco, local de trabalho de Josef, é traduzido intersemioticamente por Welles, produzindo um espaço uniforme dentro do qual são distribuídos inúmeros figurantes em suas mesas de trabalho. No primeiro ingresso de Josef dentro do banco, na primeira sequência que se passa dentro desse espaço, a câmera acompanha o protagonista margeando as mesas de trabalho. Josef carrega um pacote, dirigindo-se até um quarto de despejo no qual pretende depositá-lo.

Essa visão do trabalho burocrático materializada por Welles relaciona-se tanto com aquilo que Kafka apregoa em seu texto, a visão acachapante do homem imerso na burocracia, sufocado pelo cotidiano, quanto à noção moderna do trabalho institucionalizado e à exigência exacerbada da produção de resultados.

Há dois elementos que mais chamam a atenção na configuração estabelecida no filme acerca do banco: uma delas é a noção de modernidade que ele apresenta, cuja representação pode ser percebida no imenso *computador* que há nele; outro, é o *quarto de despejo*, o mesmo no qual Josef depositou o pacote que carregara na sequência que introduz o banco na narrativa, local onde ocorrerá o espancamento dos guardas que foram prender Josef na manhã de sua detenção.

O computador existente no banco, ausente no romance (os primeiros computadores surgiriam décadas depois da obra literária, nos EUA), tem imensas dimensões, aos moldes dos primeiros computadores produzidos. O tio do Josef, em visita ao banco, questiona o sobrinho:

- O que é aquilo?
- Um computador.
- Uma daquelas coisas eletrônicas que respondem a qualquer coisa?
- Sim.
- Bem, quer saber sobre seu caso? Pergunte à máquina!
- Não é permitido.
- Isso pode ser arranjado, não?
- A quem pedirei?... Nem sei do que me acusam. Essa é a pergunta que o computador poderia responder.

(Trecho do diálogo mantido entre Josef e o tio durante a sequência fílmica que estende do instante 47min 10s ao 49min 32s)

As esperanças de que o computador, signo da modernidade e do progresso tecnológico, pudesse dar respostas para o processo de Josef resulta inútil: o computador não pode informar a Josef a razão pela qual o acusam, e nem quem o faz.

O “quarto de despejo” que há no banco é cenário para uma sequência profundamente violenta, que corresponde, no romance, ao pequeno Capítulo quinto, “O Espancador”. O protagonista se dirige ao estreito depósito após ouvir barulhos estranhos vindos de lá. Para seu espanto, os guardas que o prenderam na manhã de seu aniversário, em sua casa, estão sendo torturados devido a uma suposta delação cometida por Josef aos seus superiores.

A escuridão prevalece no cômodo em sua transposição fílmica: apenas através da luminosidade emitida por uma luminária suspensa é que percebemos a face dos personagens. Quando o espancador começa a desferir os golpes sobre os torturados, a luminária se move, fazendo com que a luz oscile entre eles e Josef, entre o corpo nu dos torturados e o semblante aterrorizado de Josef. Ao sair do cômodo, Josef é interpelado por um contínuo funcionário do banco sobre o que acontecera, ao que o protagonista responde que é apenas um “cão ganindo no pátio”.

O acesso ao ateliê do pintor Titorelli se dá através de inúmeras escadarias, semelhante ao que ocorre com o tribunal e seus cartórios, talvez porque o ateliê também faça parte do tribunal. Essa estrutura de escadarias é descrita no romance da seguinte forma:

No terceiro andar, teve de moderar o passo, estava completamente sem fôlego, as escadas, como os andares, eram excessivamente altas, e o pintor devia morar num sótão bem em cima. O ar também era muito opressivo, não havia nenhum patamar, a escada estreita estava fechada dos dois lados por paredes em que só aqui e ali se localizavam, muito altas, pequenas janelas. (KAFKA, 2008, p.140)

No filme, temos essa noção de altura através de uma escada espiralada, flagrada em posições alternadas de câmera, em tomadas rápidas que a apresentam de baixo para cima, com a câmera posicionada em seu miolo; de cima para baixo, centralizando a figura “assustada” do protagonista em meio às meninas que correm aos gritos escada acima; tomadas laterais, cuja posição permite que o corrimão da escada se interponha entre a lente e as personagens que sobem as escadas.

Essa primeira escada que a sequência apresenta assemelha-se às convencionais escadas encontradas em toda sorte de prédios, residenciais ou não. Porém, elas remetem a outras escadas, de configuração mais imbricada. A opção de Welles por essa mudança, por “entortar” a subida de Josef ao ateliê, pode encontrar respaldo na bifurcação criada por Kafka no caminho até Titorelli:

Queria continuar subindo, mas ela [a menina] lhe mostrou que ele precisava tomar um desvio da escada para chegar a Titorelli. A escada que levava ao pintor era particularmente estreita, muito comprida, sem curvas, podendo ser vista em toda a sua extensão, e se fechava no alto bem diante da porta de Titorelli. Esta porta, relativamente bem iluminada, em contraste com o resto da escada, por uma pequena clarabóia instalada em nível oblíquo sobre ela, era feita de tábuas não caiadas, sobre as quais estava pintado em pinceladas largas, com tinta vermelha, o nome de Titorelli. (KAFKA, 2008, p.141-142)

O protagonista surpreende-se ao chegar ao ateliê pelo aspeto incomum que o cômodo possui, não lembrando de modo algum um ateliê de pintura. Segundo o narrador literário,

[...] K. havia olhado em volta: nunca teria chegado por si só à idéia de que se pudesse chamar de ateliê esse pequeno cômodo miserável. Dificilmente se podia dar, aqui, mais que duas passadas amplas no sentido do comprimento e da largura. Tudo – piso, paredes e teto – era de madeira, e entre as tábuas viam-se estreitas frestas. (KAFKA, 2008, p.143-144)

A leitura oferecida por Welles do ateliê coaduna-se à imagem que a descrição evoca, filiando-se ao aspecto kafkiano dos espaços já descritos. A formatação do cômodo no qual Titorelli habita e trabalha, através de tábuas com frestas entre si no alto de uma construção, lembra o aspecto de uma jaula ou gaiola. Percebe-se uma cama, uma cadeira e o cavalete que ampara a tela na qual o pintor trabalha. As grandes frestas entre as tábuas permitem a entrada de luz no cômodo.

A catedral também constitui espaço fundamental para as narrativas, tanto a filmica quando a literária. Ela representa a tradição, a constituição da culpa que o protagonista carrega. É na catedral que Josef ouve a narração da parábola “Diante da lei”, pelo sacerdote, no romance, e pelo advogado, no filme.

O romance converge para ela no Capítulo nove, através do desejo do italiano, “amigo do banco”, de visitar pontos turísticos na cidade. Josef, então encarregado de acompanhá-lo nessa visita, dirige-se à catedral e fica à espera do visitante, inutilmente. O filme abole a figura do italiano, não apresentando uma razão explícita para Josef ir à catedral. O cenário utilizado por Welles foi a catedral de Zagreb. As tomadas externas privilegiam a fachada da catedral e o átrio a sua frente. O interior da catedral é desconfigurado através de um campo de visão reduzido, impossibilitando que se perceba a decoração e os detalhes arquitetônicos. Percebem-se apenas algumas colunas e o púlpito no qual está o sacerdote, em meio à escuridão.

No romance, a catedral acaba sendo o ponto turístico escolhido pelo estrangeiro para visitaçao devido a sua importância artística. Josef prepara inclusive um álbum com as obras de arte do lugar. Porém, a escuridão dentro da catedral parece regular a lente através da qual

Kafka nos dá a ver esse espaço, porque não há nitidez alguma. O modo como o protagonista vê as coisas no interior da catedral é exemplo disso. Ele tem dificuldade de enxergar o sacristão que se arrasta entre os bancos, não consegue distinguir a princípio se o sacerdote é de fato um sacerdote. Sabe-se que o candelabro que ilumina o altar emite uma luminosidade insuficiente, e que, conforme o narrador nos revela, mais embaralha e confunde a visão do que a auxilia. O quadro que representa o “cavaleiro velando a morte de Cristo” também é indício da escuridão que reina na catedral, uma vez que o protagonista precisa aproximar bastante a lanterna que trouxera para ver, parcialmente, a pintura.

O interior da catedral apresentado por Orson Welles é destituído dos ornamentos que constituem os templos, de modo geral. É representado apenas por um espaço vazio, marcado por uma coluna central de pé direito bastante alto. Percebemos também, de modo sutil, um contorno na extremidade superior da tela que lembra o desenho da nave de uma catedral gótica. Porém, o único elemento explícito que nos remete a uma catedral é o púlpito no qual se encontra o sacerdote. Abolidas as obras de arte e as personagens secundárias que o romance institui nesse ponto da narrativa, Welles introduz aí elementos fundamentais para a sua leitura do romance: nela está o advogado à espera de Josef.

A narrativa se concentra predominantemente em espaços fechados, nos cenários descritos anteriormente. No romance, a história não se desenvolve em espaços externos, não há cenas fora do *labirinto* construído por Kafka. A película segue a mesma opção do texto literário expondo raras cenas fora dos espaços “fechados”.

Há duas sequências nas quais Josef se encontra com a prima Irme. O acesso que temos a Irme no romance ocorre apenas através da consciência do protagonista revelada pelo narrador; e de uma correspondência enviada por Irme ao pai, tio de Josef, na qual ela relata o encontro com o primo. A película de Welles, por sua vez, confronta diretamente as duas personagens cara a cara, em dois momentos: o primeiro deles, no banco, quando Josef conversa com o diretor enquanto a prima acena a ele através da vidraça, pelo lado de fora; a segunda sequência envolvendo a prima é mais substancial à narrativa e se dá quando Josef sai do tribunal, encontrando-a do lado de fora. Eles conversam e caminham até a entrada do banco no qual Josef trabalha, sequência que se estende do instante 1h 16min 16s até 1h 19min.

O encontro entre Josef e Irme, na saída do tribunal, opõe dois níveis de realidade em relação a ele, além de contrastar a imagem que fazemos do seu “interior” (pelos dados narrativos que obtemos) e a sua face *exterior*, representada pela edificação. O tribunal é apresentado na narrativa fílmica através de um emaranhado de corredores, portas, espaços

difusos que evocam a sensação de labirinto. Ele deturpa a convencional estrutura espacial “realista”. Porém, quando visualizamos o exterior do tribunal, filmado no Palazzo di Giustizia, em Roma, percebemos um prédio “antigo”, de arquitetura que mescla o renascimento e o neoclássico, com carregada decoração barroca; e, colunas imensas, esculturas, uma fachada imponente e uma enorme escadaria de acesso.

A sequência que inicia com a saída de Josef do tribunal e o encontro com Irme prossegue até a chegada de ambos ao banco. Além do contraste descrito acima, entre o interior e o exterior do tribunal, percebe-se também o contraponto entre o aspecto arquitetônico do tribunal e o dos prédios que servem de fundo para a caminhada e o diálogo dos primos. O aspecto barroco do edifício do tribunal contrapõe-se à modernidade dos edifícios que percebemos nas cenas seguintes, na chegada ao banco. A tela é geometricamente preenchida por blocos retangulares de edifícios, em tomadas que privilegiam a visualização das vigas e estruturas que estão à mostra, assim como as grandes áreas envidraçadas.

Outra sequência externa exposta na película é aquela na qual Josef acompanha a amiga da Srta. Bürstner arrastando o baú com os pertences da agora ex-inquilina da Sra. Grubach, estendendo-se do instante 28min 47s até o 32min 48s. A sequência parte de uma escadaria, tendo ao fundo um prédio horizontalmente bastante grande, que começa ocupando todo o fundo das cenas iniciais. À medida que o baú é arrastado pela personagem e Josef a acompanha, a câmera se desloca, seguindo-os. Assim, o extenso prédio horizontal vai ficando para trás, e, conseqüentemente, a profundidade de campo das cenas é ampliada. Os demais elementos flagrados pela câmera após o abandono do prédio em questão não inviabilizam a percepção de um ponto de fuga infinito no horizonte. As luzes dos postes que margeiam uma possível rua próxima do terreno ermo no qual o baú é arrastado corroboram essa sensação de “infinito”.



Figura 22: O protagonista auxilia a amiga da Srt^a Bürstner a carregar o baú com os pertences da amiga, aos 31min e 14s do filme (O PROCESSO, 1962)

A sequência é marcada predominantemente pelo som do baú sendo arrastado. O som repetitivo e monótono produzido por ele em atrito com o solo acompanha o diálogo dos personagens, que se funda basicamente na *culpa* de Josef pelo fato da Srta. Bürstner ter sido expulsa de seu quarto pelo Sra. Grubach. Ouve-se também o latido de cães, ao fundo e distantes. No final da sequência, o ruído do baú sendo arrastado é substituído pelo som de uma locomotiva, também bastante semelhante a uma sirene.

O diálogo mantido entre K. e a moça é representativo da personalidade do protagonista, e serve para exemplificar, ou reforçar, o que ocorre com ele em seu processo. A moça insinua que a culpa pela expulsão da amiga pela Sr. Grubach é de Josef. Ora, sabe-se que ele mal conhecia a Srta. Bürstner, e que as razões pelas quais ela fora convidada a se retirar da casa havia sido sua “postura moral” relacionada à sua “profissão”, coisas com as quais Josef nada tem a ver. Porém, ao longo da conversa, o protagonista acaba por “reconhecer-se culpado”.

A sequência que mostra Josef chegando ao tribunal para sua primeira audiência é aberta com a imagem de uma escultura/estátua coberta, em meio a uma espécie de átrio, ou de grande terreno vazio. A câmera realiza um movimento de cima para baixo pela extensão vertical da figura, permanecendo rapidamente pausada de modo a permitir visualizá-la detalhadamente. Com a progressão do movimento “de cima para baixo”, percebe-se que a estátua está sobre uma base cuja altura a eleva significativamente acima das personagens. A estátua está coberta por um manto que a esconde totalmente, que se movimenta sutilmente pela força do vento; notam-se os braços erguidos e cabeça levemente inclinada. Pode-se inferir pelo que seu aspecto que se trata de um anjo de costas, com a cabeça inclinada para trás, e que o volume que suspende o pano são suas asas; ou que se trata da imagem de Cristo, com a cabeça inclinada para frente, impondo as mãos. (35min 19s até 36min 2s)



Figura 23: A “estátua velada”, aos 35min e 21s do filme (O PROCESSO, 1962)

O término do movimento de câmera descendente pela altura da estátua revela inúmeros “condenados”, ou “processados”, ao seu redor, ocupando o átrio. São figuras humanas de aparência assustadora: seminus, expõem seus corpos raquíticos, inertes, envelhecidos e de aspecto doentio. Tais figuras carregam presas ao corpo placas contendo uma espécie de código numérico; a maioria se cobre parcialmente com o que aparenta serem cobertores e lençóis.



Figura 24: Josef cruzando pelos sujeitos que ficam ao redor da estátua, no caminho ao tribunal, aos 35min e 53s do filme (O PROCESSO, 1962)



Imagem 25: Os mesmos sujeitos da figura anterior, enquadrados em plano mais fechado, aos 35min e 40s do filme (O PROCESSO, 1962)

A longa sequência que finaliza a narrativa começa com Josef saindo da catedral. Há uma tomada externa do edifício gótico. A câmera flagra Josef caminhando pelo grande átrio em frente à construção. A câmera posiciona-se frontalmente ao protagonista, enquadrando toda a extensão horizontal da catedral. Ela “aguarda” a aproximação de Josef, realizando um movimento de cima para baixo. A cena é cortada. A nova cena posiciona a câmera em *contre-plongée* nas costas de K. A sua frente, os dois algozes que o levarão para a execução revelam-se aos poucos, com suas silhuetas diluídas na sombra. Eles descem alguns degraus e posicionam-se cada um ao lado de Josef, mantendo-o entre eles, tomando-o pelos braços. Tem início a jornada dos três corpos rumo à pedreira. Os personagens movimentam-se a passos rápidos, bastante próximos, formando uma espécie de bloco que se move para fora da cidade.

Os personagens atravessam cenários diversos: é nítido que cruzam o limite da cidade, entrando num espaço mais ermo, com casas simples; depois, chegam a um lago, não se percebendo mais casas. Cruzam pela estatua coberta, a mesma que aparecera anteriormente no filme, chegando ao local da execução do protagonista, a cratera de uma pedreira. Lá, o protagonista é executado através de uma explosão, e não de uma facada, como ocorre no romance. A fumaça negra que emerge dela encerra a película.

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, formatando aquilo que chamamos de *inação*. A trilha sonora do filme colabora para a dosagem do tempo, constituindo elementos através dos quais esse tempo é acelerado ou reduzido, efeitos sonoros que nem sempre coadunam-se com o quadro visual que lhes acompanham, o que, de certa forma, mimetiza o descompasso entre acusação e defesa de Josef, cujas forças anulam-se 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, a catedral, por exemplo, é representativa não apenas do “onírico” que se pode atribuir à narrativa, mas sobretudo 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 Welles importante elemento de atualização da incompreensível lei que abala Josef K. e da sua estrutura burocrática, labiríntica e absurda.

5. CORCUNDAS, MONSTROS, BANDIDOS

Impotência e inação

É possível caracterizar o protagonista de Kafka como um personagem apático (não esboça grande reação ao saber que está sendo processado), envolvido com o mundo do trabalho (ele ambiciona cargos mais elevados dentro do banco), e solitário. O parente mais próximo do protagonista é seu tio. A relação dele com as demais personagens é fortuita e casual, sem o estabelecimento de laços ou de qualquer tensão dramática com eles. A sua dedicação ao trabalho revela o desconforto com o diretor adjunto, figura que parece representar uma ameaça dentro do mundo burocrático, subdividido em cargos e setores, pelos quais Josef pretende progredir. Semelhante ao que se dá com Gregor Samsa, a nova condição de vida de Josef K. – a de acusado – não o impossibilita de cumprir suas tarefas diárias, permitindo-lhe manter seu cotidiano, de certa forma, normalmente. Porém, as implicações que decorrem do processo vão se intensificando, de modo a interferir, progressivamente, nas suas tarefas ordinárias e compromissos.

Alguns traços são atenuados por Welles em seu protagonista, como, por exemplo, a ambição profissional. O Josef K. cinematográfico também parece mais resignado com o curso do processo, de modo que suas ações decorrem mais de um impulso natural que as forças que o circundam produzem, do que de um desejo consciente de esclarecer e livrar-se da acusação aparentemente absurda que lhe impuseram. Seus gestos são muito mais vacilantes, e a convicção com que o protagonista literário afirma sua inocência parece desaparecer gradativamente ao longo do filme. A culpa, ponto-chave para o desenvolvimento do Josef de Kafka, não constitui elemento central na discussão cinematográfica, na qual a personagem

principal parece ter como prioridade estabelecer estratégias de fuga e modos de se esquivar de algo inominavelmente mais poderoso, mesmo que desconhecido, a lei em forma de processo.

Tanto o romance quanto o filme de Welles nos apresentam um protagonista marcado por um profundo mal-estar. Tal afirmativa é recorrente no romance, além de caracterizar o comportamento de K. em relação às demais personagens. No filme, tal mal-estar é verificável através dos gestos cambiantes, da fala em ritmo acelerado e do permanente desconforto que a personagem, interpretada por Anthony Perkins, deixa transparecer. Os protagonistas de Kafka e de Welles se assemelham nesta forma de agir ambígua, num contínuo movimento circular, que representa não apenas a busca pela compreensão da acusação e da possibilidade de defender-se perante o tribunal, mas de fugir, de esconder-se, escamotear-se, como se alguém estivesse constantemente a sua espreita – *um alguém* que, facilmente, pode ser encarado como *todos* aqueles que o rodeiam.

Suas aspirações profissionais e amorosas, subjacentes ao esforço fundamental de compreender e livrar-se do processo, resultam inúteis. A energia despendida pelo protagonista não gera avanço algum em relação a sua defesa, que não conseguiu sequer produzir a petição inicial. Essa “força nula” empregada por Josef, Deleuze qualifica de “esgotada”, diante da impossibilidade de se “transformar”, e de modificar as situações. É uma *força*

declinante, decadente, degenerada: representa a impotência nos corpos, isto é, o ponto preciso em que a “vontade de potência” já não é mais que um querer-dominar, um ser para a morte, e que tem sede de sua própria morte, com a condição de passar pela dos outros. Welles multiplica o quadro desses impotentes onipresentes: Bannister e suas próteses; Quinlan e sua bengala; Arkadin e seu desvario quando não tem mais a visão; Iago, o impotente por natureza¹⁵. (DELEUZE, 1990, p.171)

A *impotência* apontada por Deleuze na plêiade de personagens wellesianos pode também ser identificada em Josef, tanto em Welles quanto em Kafka. É uma *impotência* que resulta em *inação*. A personagem tem sua trajetória caracterizada por esse movimento circular, que lhe confere a sensação de nunca ter saído do mesmo local. Mesmo que seu destino seja a morte, e ela parece estar de fato destinada a morrer, não há como desviar-se do caminho, assumindo novo rumo, nova postura. A força que a impele ao desfecho prefigurado – pensando na película, temos a parábola desde o início – é uma força inerte, que transforma a ação diegética em *inação* do protagonista. Há um jogo de forças que se anulam, caracterizando o embate transfigurado na narrativa: a tensão entre o tribunal e o protagonista, entre a justiça e a *injustiça*, entre o julgamento e a articulação da defesa.

¹⁵ As personagens citadas por Deleuze pertencem, respectivamente, aos seguintes filmes de Orson Welles: *A dama de Xangai* (1948), *A marca da maldade* (1958), *Grilhões do passado* (1955) e *Otelo* (1952).

Quando se questiona a possibilidade ou não de julgar Josef, é necessário lembrar que a sua *impotência* em defender-se, geradora da *inação* que caracteriza o andamento de *O processo*, pode ser resultante de uma condenação já existente, sumária e constituída na própria personagem. Os pontos fixos discutidos a respeito da formatação narrativa de Welles, o centro imóvel a partir do qual se dá a narrativa (seja ele constituído pelo centro sonoro, seja pelo centro visual marcado no solo), assume um caráter ambíguo pensado em função de Josef e de seu processo *injudgável*¹⁶: ao mesmo tempo em que representa a passividade do protagonista em relação ao insólito que o abala, que logo resultará no seu extermínio, significa a única coisa a ser feita, a única ação possível frente ao processo que lhe impuseram: diante do que o acusam, a única defesa possível é não defender-se; a única ação coerente é a *inação*. A *impotência* de converter o passado em resposta anula as possibilidades de defesa. Aguardar, ou andar em círculos, à entrada da lei, parece ser o que resta.

O corpo esguio de Anthony Perkins, aparentando certa fragilidade, confere ao protagonista de Welles importante contraste em relação ao corpo, sobretudo, do advogado, que pode ser entendido como aquele que mais próximo do tribunal está. Mas esse contraste também existe em relação ao corpo dos algozes que levam o personagem para a execução. Eles são gordos, aparentando um peso que contrasta com Josef. O romance não oferece a descrição física do protagonista, embora seu corpo pareça ser elemento significativo dentro da obra, talvez o único dado concreto do processo, o único elemento sobre qual reside o erro, a acusação, o julgamento e a sentença. A ideia desenvolvida por Kafka em sua teia narrativa de que *defender-se de uma condenação inevitável é inútil* ganha vulto a cada página à medida que a desesperança vai marcando a trajetória do protagonista.

Sem elementos condenatórios, sem razões explícitas, sem compreender os procedimentos do tribunal, a culpa a ser expiada pelo protagonista reside na sua condição humana, de homem sobre a Terra. Além da diegese narrativa apontar para essa leitura, há passagens nas quais explicitamente o narrador literário alude à culpa e a condenação de Josef através de um dado biológico. O diálogo mantido entre Josef e o comerciante Block (referência à coincidência de terem estado juntos na sala de espera dos cartórios, no tribunal) serve como exemplo (no Capítulo oitavo, “O comerciante Block. Dispensa do Advogado”).

¹⁶ Segundo Deleuze, “em Welles, o sistema de julgamento se torna definitivamente impossível, até mesmo, e sobretudo, para o espectador. A confusão do escritório do juiz em *A dama de Shangai*, e acima de tudo a infinita impostura do julgamento em *O processo*, atestam essa nova impossibilidade. Welles não pára de construir personagens injudgáveis, e que não tem de ser julgadas, que se esquivam de qualquer julgamento possível. Se o ideal de verdade desmorona, as relações de aparência não mais bastarão para manter as possibilidades do julgamento. [...] O que resta? Restam os corpos, que são forças, nada mais do que forças. Mas a força já não se reporta a um centro, tampouco enfrenta um meio ou obstáculo. Ela só enfrenta outras forças, se refere a outras forças, que ela afeta e que a afetam”. (DELEUZE, 1990, p.170).

Josef pergunta se seu comportamento naquele lugar foi “orgulhoso” demais, a que o comerciante responde que não, dando a entender que a sua condição de “culpado” foi percebida em seu rosto pelos demais acusados que aguardavam. O comerciante argumenta: “[...] muitos querem reconhecer o desfecho do processo a partir do rosto do acusado, especialmente do desenho dos lábios. Essas pessoas afirmam, pois, que, a julgar pelos lábios, o senhor seria condenado com certeza e dentro de pouco tempo” (KAFKA, 2008, p.166).

Welles transpõe tais características narrativas, reforçando a ideia de uma aderência do processo ao corpo da personagem. A discussão travada no diálogo citado acima é transcrita por Welles de modo a ser o próprio Josef a apontar o seu lábio como marca da culpa e da condenação, em diálogo direto com o acusado, apenas citado no romance, movimento cênico que confere maior dinâmica à narrativa e aumenta a sua tensão.

Além dessa apropriação da temática, a ideia de uma forma de *bioprocessos* pode ser identificada no filme pela formulação de um elo orgânico entre o protagonista e a Terra. Deleuze percebe esse elo na câmera fixa de Welles no solo, criando um ponto ótico de onde parte o olhar. Há um retorno do protagonista à terra através da morte, destino de Josef. Para ele, a terra não se constitui num elemento transcendente, mas o local da expurgação, e a origem do próprio erro, a condição humana.

Certamente não é um elemento transcendente, mas uma justiça imanente, a Terra, e sua ordem não cronológica na medida em que cada um de nós nasce diretamente dela e não de nossos parentes: autoctonia. É nela que morremos, e expiamos nosso nascimento. Em Welles, em geral se morre de bruços, com o corpo já na terra, e se arrastando, rastejando. Todos os extratos coexistentes se comunicam e se justapõem no meio vital lamacento. A terra como tempo primordial dos autóctones. E é o que o bando das grandes personagens de Welles vê: o herói de *A marca da maldade*, que morre na terra úmida e preta, o de *O processo*, que morre no buraco da terra [...] (DELEUZE, 1990, p.141)

O fato de Josef não ter um *passado*, estar destituído de pai e mãe, não encontrar razões para a sua condenação em fatos, localiza esse *passado*, esse nascimento, num pertencimento maior e anterior, na Terra: aqui se pressupõe seu pertencimento desde sempre ao *bando*.

Sexo e animalização

A criação dessa noção de organicidade encontra amparo no romance também pela sexualidade exacerbada do protagonista. Transposta ao filme, ela pode ser verificada na relação que o protagonista mantém com algumas personagens femininas, com a Srta. Bürstner, Leni e a “mulher do oficial” (no filme, mulher de um “porteiro” do tribunal), e

também em alguns objetos cênicos. A pintura que decora o quarto de Josef na película, localizada na cabeceira de sua cama, sutil elemento disposto pelo mega-narrador cinematográfico, aponta para esse aspecto sexual bastante trabalhado no filme. A figura apresenta mulheres nuas, deitadas lado a lado.



Figura 26: O protagonista despertando em seu quarto com a chegada dos guardas que vieram detê-lo. O enquadramento revela, na cabeceira da cama, a pintura de mulheres nuas, aos 4min e 32s do filme (O PROCESSO, 1962)

A existência de figuras pornográficas nos livros da lei, conforme se verifica no romance, percebidas pelo protagonista quando da sua vista ao tribunal, também é transcrita por Welles. No romance, quando K. abre o livro sobre a mesa do magistrado, “[aparece] uma gravura obscena. Um homem e uma mulher estavam sentados nus num canapé [...]” (KAFKA, 2008, p. 55-56). O protagonista, então, questiona-se: “– São estes os códigos de lei estudados aqui?” (KAFKA, 2008, p.56). No filme, o protagonista encontra nos “códigos de lei” a gravura de um corpo feminino nu.



Figura 27: Ilustração de um código do tribunal encontrado pelo protagonista na sala de audiências, à 1h 4min e 21s do filme (O PROCESSO, 1962)

Ocorre uma frequente “animalização” das personagens no romance. A morte de Josef no seio da terra se dá “como um cão”, de acordo com a célebre passagem que encerra o romance. A alusão ao *cão* é percebida em outros pontos da obra, tanto para qualificar a condição do protagonista quanto a do comerciante Block, por exemplo, outra vítima do tribunal. A deformidade de várias personagens também as aproxima a essa condição grotesca, de um ser híbrido que habita a galeria kafkiana, e que, no caso de Josef e das demais personagens de *O processo*, foram levados ao labirinto telúrico de Welles.

Walter Benjamin associa as personagens de Kafka às figuras deformadas. Odradek,¹⁷ personagem que pode representar a deformação animalesca que, em graus diferentes, verifica-se nas personagens do autor, tem seu aspecto associado por Benjamin a “um estado de esquecimento”, como se, banidos da comunidade, tais criaturas fossem renegadas à margem, sobretudo à margem do humano. “Deformada é a ‘preocupação do pai de família’, que ninguém sabe em que consiste, deformado o inseto, que como sabemos é na realidade Gregor Samsa, deformado o grande animal, meio carneiro e meio gato, para o qual talvez ‘a faca do carnicheiro fosse uma salvação’” (BENJAMIN, 2010a, p.158).

A deformidade sustentada por Josef K. parece não estar em sua aparência. Talvez ela seja um dado biológico, e esteja plasmada no “organismo” da personagem. A conversão de inocente em acusado, de acusado em culpado, no qual o corpo do réu é único dado do processo, é suficiente para “deformar” o sujeito, mesmo que “invisivelmente”. Assim, a explicação do comerciante Block a Josef de sua tese sobre os lábios denunciadores, elemento que levou um dos acusados a presumir a sua condenação, revela-lhe a essência de seu processo e a sua formatação “biológica” a operar a/na fisicalidade da personagem.

O próprio comerciante Block, cliente do advogado, cujo processo se arrasta “por anos”, é totalmente subserviente a ele, propriedade presente tanto no romance quanto na película. Sua postura é, em ambas as obras, aproximada a de um cão, animal com o qual a personagem compartilha não apenas da característica submissão ao dono, mas também do precário modo de vida em um cômodo minúsculo.

Entre as personagens cuja deformidade parece existir enquanto dado biológico está o advogado, que, no romance, sofre de “dores cardíacas”. Josef o visita em seu quarto, devido à

¹⁷ A personagem “Odradek” pertence ao conto *A perturbação do pai de família*, contido no livro de *Um Médico Rural* (1990). Segundo Roberto Schwartz, o breve conto de menos de duas páginas com as conjecturas do “pai de família” a respeito do “Odradek”, “é uma obra prima de poucas linhas. Seu arabesco delicado e breve é violentíssimo e morde o nervo de uma cultura inteira” (1978, p.22).

moléstia. Porém, ela em nada impede que ele seja informado perfeitamente do andamento do processo do cliente. Welles transcria o personagem enfermo, aos moldes da narrativa kafkiana, porém se vale da câmera para lhe aplicar uma segunda “deformidade”. Lançando mão de sua *contra-plongée*, o diretor o torna “gigante”. Interpretado na película pelo próprio Orson Welles, cujo corpo robusto já seria suficiente para contrastar com a magreza de Perkins, a personagem “advogado” é ampliada na tela, representando o “peso” de uma absurda justiça sob a qual o protagonista sucumbirá.

A parábola “Diante da lei”, texto narrado a Josef K. no Capítulo nono do romance pelo “sacerdote”, na película é narrado pelo “advogado”. Assim, parece que Welles desloca um dos pontos-chave da discussão a partir da parábola, centrado na *culpa* em função da tradição religiosa, para a injustiça do sistema de governo e para os absurdos cometidos não em nome de Deus, mas em nome da lei.

Na casa do advogado Josef conhece Leni, enfermeira e amante de seu defensor. Com ela, o protagonista tem um envolvimento amoroso. Leni, interpretada no filme por Romy Schneider, é uma bela mulher, que parece usar suas artimanhas para seduzir todos os clientes do advogado. Como característica explícita citada no romance e trazida à tela por Welles, identifica-se um “defeito físico”.

- Defeito físico? – Perguntou K.
 - Sim, disse Leni. – Eu tenho um desses pequenos defeitos, veja. Separou o dedo médio do dedo anular da sua mão direita e entre os dois havia uma membrana, que chegava quase até a articulação superior do dedo menor. [...]
 - Que capricho da natureza – disse K., acrescentando, depois que tinha examinado a mão inteira: – Que bonita garra!
- (KAFKA, 2008, p.112-113)

A sensualidade apresentada pela personagem Leni, tanto no romance quanto filme, é semelhante àquela percebida na personagem Srta. Bürstner, cuja característica é acentuada por Welles. O extenso diálogo que ela e o protagonista mantém após a sua detenção, no início da narrativa cinematográfica, deixa claro a capacidade de sedução da personagem interpretada por Jeanne Moreau. O protagonista parece não estar disposto a resistir às insinuações da dançarina, vizinha de quarto, que, no romance, é uma “inocente” datilógrafa que “chega tarde em casa”.

A ideia de Benjamin de que “[os] personagens de Kafka se associam, através de uma longa série de figuras, com a figura primordial da deformação, o corcunda” (2010a, p.158) é verificada através do tio de Josef, homem que “vem do campo”, ao qual o protagonista “acreditara [ver] um pouco curvado” (KAFKA, 2008, p.93). Além do tio de K., o romance também traz a menina que lhe indica o caminho até o ateliê do pintor Titorelli, como

“corcunda”, portadora das “deformidades”: “A menina, que não tinha nem treze anos e era um pouco corcunda, deu-lhe um golpe com o cotovelo e olhou-o de viés. Nem sua juventude, nem o defeito físico, tinham conseguido impedir que ela estivesse completamente corrompida” (KAFKA, 2008, p.141).

A animalidade das personagens kafkianas, as suas “deformações”, a exacerbação da sexualidade, e sobretudo, o que se opera com o protagonista, cuja corporeidade se converte em processo, e, o processo, em dado biológico, aderindo totalmente ao “corpo do acusado”, fazem-nas semelhantes ao *homo sacer*, nos termos expostos por Agamben. A vida que lhe é particular, ou seja, a vida nua, pode ser identificada no *modus* de ação do protagonista, tanto naquele primeiro desenvolvido por Kafka quando no Josef de Welles, cuja força “orgânica” sob a forma de uma atração com a terra marca o seu pertencimento ao *bando* e lhe expõe à matabilidade e à insacriticabilidade própria do *homo sacer*.

Para Giorgio Agamben, o que caracteriza o *homo sacer* é sobretudo

o caráter particular da dupla exclusão em que se encontra preso e da violência à qual se encontra exposto. Esta violência – a morte insancionável que qualquer um pode cometer em relação a ele – não é classificável nem como sacrifício e nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio. Subtraindo-se às formas sancionadas dos direitos humano e divino, ela abre uma esfera do agir humano que não é a do *sacrum facere* e nem a da ação profana [...]. (AGAMBEN, 2002, p.90)

O teórico italiano estabelece um paralelo entre a figura do *homo sacer* e a do soberano, com quem mantém uma relação paradoxal, uma vez que, ao mesmo tempo em que representa o seu avesso, está na mesma condição de exclusão. O paralelo também ocorre entre a *vida nua*, própria do bando no qual aquele primeiro é capturado, e o poder soberano que lhe interdita, na formulação do espaço político originário, o regimento da exceção. Assim,

restituído ao seu lugar próprio, além tanto do direito penal quanto do sacrifício, o *homo sacer* apresentaria a figura originária da vida presa no bando soberano e conservaria a memória da exclusão originária através da qual se constitui a dimensão política. O espaço político da soberania ter-se-ia constituído, portanto, através de uma dupla exceção, como uma excrescência do profano no religioso e do religioso no profano, que configura uma zona de indiferença entre sacrifício e homicídio. *Soberana é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, matável e insacriticável, é a vida que foi capturada nesta esfera.* (AGAMBEN, 2002, p.91)

Depreende-se, portanto, que aquilo que é capturado no bando soberano é uma vida humana “matável e insacriticável”, a saber, a vida *sacra* ou a *vida nua*, aquela que é própria do *homo sacer*. A *vida nua* é o conteúdo primeiro do poder soberano, e a sua produção é, assim, a ação original da soberania.

Tendo em vista a “analogia estrutural entre exceção soberana e *sacratio*”, é possível posicionar em pólos opostos e paralelos as figuras do soberano e do *homo sacer*. “Nos dois limites extremos do ordenamento, soberano e *homo sacer* apresentam duas figuras simétricas, que têm a mesma estrutura e são correlatas” (AGAMBEN, 2002, p.92). Tais figuras se apresentam como o desdobramento do mesmo poder de exceção, representam a dupla potência da força originária do ordenamento, “no sentido de que soberano é aquele em relação ao qual todos os homens são potencialmente *homines sacri* e *homo sacer* é aquele em relação ao qual todos os homens agem como soberano”. (AGAMBEN, 2002, p.92)

Certamente o pólo da exceção na qual Josef K. se encontra é aquele no qual reside o *homo sacer*. O protagonista, nas duas obras, é destituído de sua integridade humana e entregue a um poder soberano que lhe aplica uma lei que, sobre ele, age à revelia de qualquer compreensão por parte do acusado. Encarnando a figura do *homo sacer*, cuja matabilidade se materializa no final das obras, a personagem é investida de uma espécie de *vida nua*, na qual

o entrelaçamento de política e vida tornou-se tão íntimo que não se deixa analisar com facilidade. À vida nua e aos seus *avatares* no moderno (a vida biológica, a sexualidade etc.) é inerente uma opacidade que é impossível esclarecer sem que se tome consciência do seu caráter político; inversamente, a política moderna, uma vez que entrou em íntima simbiose com a vida nua, perde a inteligibilidade que nos parece ainda caracterizar o edifício jurídico-político da política clássica. (AGAMBEN, 2002, p.126)

A confluência entre vida biológica e a atividade política marca o poder que caracterizou o século XX, na constituição de uma forma de *biopoder*, cujo vigor perdura neste começo de século XXI. Kafka antecipa com seu romance tal atitude *biopolítica*, depositando no protagonista o ponto de encontro do poder totalitário, nos moldes apresentados por Hannah Arendt numa análise posterior ao terror nazista, e da *biopolítica*, termo que Agamben resgata de Foucault e de suas análises dos mecanismos de controle, e sobretudo dos mecanismos que margeiam a pós-modernidade, cujo foco não reside mais no interdito do corpo, mas opera a sua intimidade orgânica, seja pela sexualidade, seja pela determinação “legal” dos limites entre vida e morte. Para Agamben, “o rio da *biopolítica*, que arrasta consigo a vida do *homo sacer*, [e que] corre de modo subterrâneo, mas contínuo” (AGAMBEN, 2002, p.127), chega até a contemporaneidade produzindo novos mecanismos para a apreensão da vida nua.

O filme de Orson Welles atualiza o domínio pelo poder estatal pós campo de extermínio nazista, extremo produzido pelo totalitarismo, bem como as formas de controle desenvolvidas através da *biopolítica*, na figura de Josef K. O episódio final das obras, a morte do protagonista, sofre significativa alteração na transcrição cinematográfica, cuja função é justamente a de atualização deste evento fundamental para a economia das narrativas. No

romance, a morte de Josef se dá através de uma faca cravada em seu coração, descrita da seguinte forma:

Mas na garganta de K. colocavam-se as mãos de um dos senhores, enquanto o outro cravava a faca profundamente no seu coração e a virava duas vezes. Com os olhos que se apagavam, K. ainda viu os senhores perto de seu rosto, apoiados um no outro, as faces coladas, observando o momento da decisão. (KAFKA, 2008, p.228)

A produção de tal evento no filme se dá através de uma “explosão”, numa alusão tanto às bombas atômicas lançadas sobre as cidades japonesas nos últimos instantes da II Guerra, quando à fumaça expelida pelas chaminés dos fornos crematórios dos campos de extermínio do Terceiro Reich. A “nudez” da morte do protagonista é mantida. A “impessoalidade” da explosão aproxima ainda mais Josef da figura do *homo sacer*; e, a confluência do processo na produção de tal morte, caracteriza a *vida nua* própria do homem contemporâneo, cuja *biopolítica* tornou-se a fórmula eficaz para o controle dos homens e para o aprisionamento de suas vidas na esfera dos poderes invisíveis.

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 cessação da lei pela espera, pela “derrota” imposta pela inércia diante da aparente impossibilidade de prosseguir, Josef também obtém o encerramento do processo ao custo da vida. A fusão entre vida e processo, entre corpo biológico e lei, configura a estrutura biopolítica da vida nua, um dos pólos da exceção soberana, própria do *homo sacer*, cuja matabilidade e insacrificabilidade é verificável na sentença reservada a K. As “deformidades” que marcam as personagens de Kafka conservam-se em Welles, cujo aspecto “ancestral” e “animalesco” revestem-nas em *O processo*, como se a obscuridade das imagens e a opacidades dos tons de cinza que marcam a tela representassem a caverna dos hominídeos, ainda curvados, reunidos em *bando*, como cães em suas matilhas.

6. K. NA CORDA BAMBA

Fronteiras móveis, exceções

O tema central de *Homo sacer*, de Giorgio Agamben, é, de certa forma, o *limiar* (Cf. Georg Otte, 2007). Através dele, podemos pensar a fronteira entre os códigos narrativos, e a própria (im)possibilidade de se estabelecer um “fora da linguagem”, percurso traçado pelo próprio Agamben em suas obras. O *limiar* representa o deslocamento, ou a cambiante determinação dos espaços, cuja forma adequada parece ser a da *exceção*. O limite da linguagem e das possibilidades narrativas dos códigos verbal e imagético, através das obras de Kafka e Welles, representam as possibilidades do sujeito moderno de se situar nos limites – limiares – da vida contemporânea, na qual a figura do *homo sacer* e do *soberano* jamais foram tão indistinguíveis. Pensar a *vida nua* em oposição à *vida sacra* requer antes pensá-las em função uma da outra, considerando a mesma força originária da qual ambas advêm.

Tal limiar, expressado pela relação entre lei e linguagem conforme tratada por Agamben, materializa-se no plano da diegese kafkiana de *O processo*. Refletindo sobre o capítulo “Na catedral”, é significativa a preocupação de K. em se comunicar com o italiano “amigo do banco”, o qual deveria acompanhar na visita à catedral. As primeiras páginas do capítulo em questão revelam tal preocupação. Nelas, de modo irônico, o narrador articula os três personagens que figuram na cena, a saber, o italiano, o diretor do banco e Josef, em função da preocupação desse último em manter uma comunicação adequada com o visitante que ficara encarregado de acompanhar em visita à cidade.

O narrador revela que “os conhecimentos de italiano de K. não eram de fato muito grandes, mas mesmo assim eram suficientes” (KAFKA, 2008, p.200), e prossegue afirmando que “o decisivo, no entanto, era que K. possuía, de épocas anteriores, alguns conhecimentos de história da arte” (KAFKA, 2008, p.200). Porém, essa “suficiência” no emprego dos códigos para a correta comunicação com o visitante não se confirma, como se verifica tanto no diálogo prévio mantido no banco quanto no malogro da visita à catedral (afinal, Josef aguarda pelo italiano que, não se sabe o porquê, não aparece).

Na manhã da visita à catedral, Josef vai ao escritório “para concluir algum trabalho antes que a visita o afastasse de tudo. Estava muito cansado, pois tinha passado metade da noite estudando uma gramática italiana para se preparar um pouco” (KAFKA, 2008, p.200). Indo ao encontro do italiano, que estava com o diretor do banco, Josef enfiou “um pequeno dicionário de bolso [e] pôs embaixo do braço um álbum de monumentos da cidade que havia preparado para o estrangeiro” (KAFKA, 2008, p.201). Parece curioso, quase inverossímil (ou exageradamente verossímil) a atitude do protagonista de passar a noite estudando uma gramática, ou de carregar um dicionário no bolso. No primeiro contato com o visitante, a barreira linguística se explicita, afinal, ao cumprimentarem-se, “o italiano sacudiu vagarosamente a mão de K. e, sorrindo, chamou alguém de madrugador. K. não compreendeu bem a quem ele se referia, além disso era uma palavra estranha, cujo sentido K. só adivinhou depois de algum tempo” (KAFKA, 2008, p.201).

A partir daí, o entendimento do italiano se torna impossível. A compreensão fragmentária decorrente de um rápido diálogo logo se transforma numa absoluta incompreensão: “ele [o italiano] se enredava regularmente em algum dialeto que não tinha nada mais de italiano para K., mas que o diretor não só entendia como também falava [...]. Seja como for, K. reconheceu que a impossibilidade de se entender com o italiano lhe fora em grande parte tirada, pois o francês desse também era de compreensão difícil” (KAFKA, 2008, p.202).

À medida que Josef se dá conta de que ele e o italiano não se entendem devido à barreira linguística, percebe que, em oposição, o diretor do banco o entende muito bem. O fato de o diretor e o visitante se comunicarem, mantendo Josef numa relação de exclusão, reflete a sua situação em relação à justiça, cujo processo o mantém “capturado”, como um sujeito que está sob custódia. A relação com o homem italiano pode ser entendida como metáfora da captura de Josef no campo linguístico, no qual a relação de *bando* se verifica desde a origem. “Também a linguagem mantém o homem no seu *bando*, porque, enquanto

falante, ele já entrou desde sempre nela sem que pudesse dar-se conta” (AGAMBEN, 2002, p.58)

O paradoxo de estar ao mesmo tempo dentro e fora da linguagem é configurado pela postura de Josef de tentar aprender a língua italiana de modo a compreender o visitante¹⁸. Após o encontro com ele na sala do diretor (antes de dirigirem-se à catedral) no qual Josef verificara que não o entenderia a contento, o protagonista se dedica a “transcrever do dicionário vocábulos raros, de que necessitava para guiar o estrangeiro na catedral” (KAFKA, 2008, p.203). Em meio a essa tarefa, ele é constantemente atrapalhado por funcionários e clientes do banco, que vão até sua sala com os propósitos mais absurdos, de modo a desconcentrá-lo. Isso acontecia enquanto K. “reunia as palavras de que precisava, depois as procurava no dicionário, em seguida as transcrevia, após o que exercitava sua pronúncia e finalmente tentava aprendê-las de cor” (KAFKA, 2008, p.203-204).

O filme de Welles não representa a relação do protagonista com o “italiano” (seja a personagem citada no romance, seja o idioma, objeto de “necessidade” de apreensão pelo protagonista), porém o embate de linguagens é mimetizado na própria feitura da película através do código cinematográfico. A dualidade das forças representadas por Welles de certo modo transcria a relação linguística entre Josef K. e o “italiano”, criando as típicas zonas de indeterminação do espaço de exceção, que, nas obras, suspendem o tempo, confundem os cenários e paralisam a personagem, tornando-a presa ideal para a captura da personagem central, no plano da diegese, pelo poder soberano.

Na tela, a transcrição cinematográfica operada por Welles mobiliza uma porção de imagens de materialidades antagônicas para concretizar imagetivamente aquilo que Kafka grafou em suas páginas. As operações que dispõem imagens em jogos de oposição – branco *versus* preto, liso *versus* estriado, profundidade de campo *versus* bidimensionalidade etc. – no *écran* cinematográfico demonstram a ambiguidade e ausência de um “limite” entre as forças que conduzem Josef em sua *inação*. Se, como afirma Agamben, o embate do indivíduo com a lei está representado em Kafka, é possível pensar a película de Welles como a versão visual da arena na qual o protagonista confronta o processo no qual o envolveram, como se, em corpos distintos e opostos, um e outro, homem e lei, estivessem face a face. A contaminação dos quadros através do rescaldo negro, das manchas que trafegam pelos cortes e marcam a montagem da película, podem funcionar como metonímias da transfiguração do processo em protagonista, e do protagonista em processo. O *estado de exceção*, condição de existência

¹⁸ O a língua italiana tem no texto um caráter simbólico importante por estabelecer um laço histórico e evolutivo com cultura ocidental, seja pela ligação com a arte renascentista, pela posição de Roma como o centro do cristianismo, ou pela tradição jurídica fortemente romana.

necessária para o exercício do poder e para a constituição da lei, carrega em si o poder de proclamar-se a si mesmo, e de acolher, ao mesmo tempo, a vida sacra e a vida nua. O *limiar* entre tais vidas, a decisão soberana dentro do estado de exceção, é o traço invisível grafado por Kafka nas páginas de seu *processo*.

A lei, elemento com qual Josef K. se confronta, pode ser compreendida através da *exceção*. O *paradoxo da soberania* representa a fórmula básica da exceção no certame político. Nele, está contido o limiar entre *homo sacer* e *soberano*, entre o espaço de onde advém tanto o poder absoluto de declarar aquele que está fora da lei quanto o de expor a vida nua e permitir a própria destituição da dignidade humana. A lei se transfigura em processo na história kafkiana, e o processo é o elemento que, aparentemente, ao mesmo tempo em que aprisiona a personagem na malha da lei, imputando-lhe “complicações”, também o inclui dentro de um ordenamento legal que rege a vida da comunidade, conferindo-lhe o devido pertencimento a ela. Porém, não é o que se verifica. O processo incorporado a K. acaba afastando-o gradativamente de toda possibilidade de entrar na lei e entendê-la, banindo-o da comunidade a que pertencia e expondo-o à matabilidade e a insacrificabilidade próprias do *homo sacer*.

O limiar que caracteriza o espaço da exceção assume tons expressionistas no romance de Kafka. Levado à tela, este espaço kafkiano de indeterminação é potencializado pela chamada “comunicação de fundo” que os cenários de Welles possuem. O trânsito do protagonista no filme se dá a passos acelerados, seja dentro do banco, nos cartórios ou na casa do advogado. Porém, seu trânsito parece não o levar a lugar algum, é um movimento por vezes frenético que se perde nas indefinidas distâncias entre um espaço e outro. Indefinidas porque estes tanto podem estar nos extremos da cidade, como as instalações do tribunal parecem estar, insinuando um longo percurso entre esse lugar e o banco, por exemplo, como podem simplesmente ter como distância uma porta ou uma janela, cuja passagem significa deslocar-se do ateliê para o tribunal, do tribunal para a catedral, da catedral para uma zona de escuridão, sem referências espaciais, na qual tempo e espaço de fato entram numa relação de suspensão, e o momento presente se perde entre o passado e o futuro.

Josef, ao abrir a porta do quarto de despejo dentro do banco, vê os guardas que o acordaram em sua casa na manhã da detenção sendo espancados numa cena que, no filme, ganha em violência e pânico. A “visão” do protagonista, da cena do espancamento, é reincidente. No dia seguinte a personagem volta a abrir a mesma porta e a presenciar a mesma cena. Ao ser questionado por alguém sobre o que se passara dentro do cômodo, o protagonista explica, recorrendo mais uma vez à figura do cão, que “não é nada”, que deve ter sido apenas

o barulho de um animal na rua. Theodor Adorno toma essa cena de Kafka para afirmar o movimento característico do autor, a saber, a materialização do efêmero, do absurdo convertido em banalidade, numa espiral de repetição e “mesmice”.

Josef K. abre a porta do quarto de despejo, no qual no dia anterior seus guardas haviam sido espancados, e encontra fielmente reproduzida a mesma cena, inclusive com a invocação dele próprio. “Imediatamente, K. fechou a porta e bateu nela com os punhos com se desse modo ela ficasse fechada mais firmemente”. Este é o gesto da própria obra de Kafka, que, como já ocorria por vezes em Poe, se afasta das cenas mais extremas como se nenhum olho pudesse sobreviver àquela visão. Nela se mesclam o efêmero e a mesmice. Titorelli pinta sempre e repetidamente essa antiquada paisagem de gênero, repleta de campos. A igualdade, ou intrigante semelhança, de um enorme número de objetos é um dos mais persistentes motivos de Kafka. (ADORNO, 1998, p.248-249)

Adorno cita também a pintura de Titorelli, a mesma paisagem que figura em todos os quadros que o pintor oferece a Josef na sua visita ao ateliê. Essa repetição sugere um “permanente *déjà vu*”, uma constante suspensão do tempo num espaço amorfo, o próprio espaço da exceção. Adorno sugere que

quem quisesse entender como se chega a experiências tão fora do comum como as descritas por Kafka deveria presenciar um acidente numa cidade grande: inúmeras testemunhas se apresentam e declaram conhecer a pessoa acidentada, como se toda a comunidade tivesse se reunido para assistir ao instante no qual o poderoso ônibus se lançou sobre o velho táxi. O permanente *déjà vu* é o *déjà vu* de todos”. (ADORNO, 1998, p.248)

O efeito de indeterminação do espaço, mimetizando o “espaço de exceção”, é semelhante ao que ocorre com o tempo nas narrativas. Aquilo que em Kafka pode ser atribuído não apenas à textualidade de sua obra quanto à organização póstuma e arbitrária de *O processo* por parte de seu amigo Max Brod, a diluição do tempo e a sua “incoerente” marcação, é deliberadamente tratada na película de Welles, servindo ainda mais para marcar/apagar o limiar que *indetermina* a exceção.

A sugestão de Adorno de que talvez o objetivo oculto da obra de Kafka seja “a disponibilização, a tecnificação e coletivização do *déjà vu*” pode ser aproximada da disposição própria do cinema enquanto “criação da coletividade” (BENJAMIN, 2010b, p.174). A película de Welles, fiel às discussões de Kafka, vale-se da própria potência do código narrativo cinematográfico para significar em sua concepção de espaço e tempo a figura do *estado de exceção*, mobilizando o limite entre palavra e imagem para transcriar o limiar kafkiano simbolizado pelas suas figuras *inumanas híbridas*, pelos seus espaços *irreais* e durações não cronológicas.

Benjamin, contrapondo o “valor de culto” ao “valor de exposição” enquanto pólos opostos da obra de arte, afirma que

o filme serve para exercitar o homem nas novas instâncias e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 2010b, p.174)

Para o teórico alemão, o cinema, destituído de seu valor de culto, sem a “aura” da obra de arte “irreprodutível”, adequar-se-ia às novas formas de vida social dos tempos contemporâneos, externando sua capacidade de coletivização daquilo que é representado. As “massas” identificar-se-iam na tela cinematográfica, cuja “recepção ótica” desloca o sentido do espectador para o olhar, função cada vez mais solicitada no crescente “espetáculo” do mundo moderno. O cinema corresponderia às “metamorfoses profundas do aparelho perceptivo” (BENJAMIN, 2010b, p.192) do homem das grandes cidades rodeado pela técnica.

As narrativas literária e cinematográfica de *O processo*, enquanto formas de estetização política, “convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra” (BENJAMIN, 2010b, p.195) . O embate que se dá no interior das obras representa a figura humana marginal à lei enfrentando um adversário invisível, ilocalizável, que tem como arma a própria destituição da humanidade do oponente. Tal guerra “invisível”, operada na corporeidade da personagem, é transcrita do romance de Kafka por Welles, figurando na tela como representativa das forças de controle contemporâneas, correspondendo à sociedade de uma humanidade que “se transforma em espetáculo para si mesma”, cuja “autoalienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem” (BENJAMIN, 2010, p.196).

O abandono diante da lei

Alguns elementos na constituição do Capítulo nono do romance, “Na catedral”, anteriores ao seu clímax representado pela narrativa da parábola “Diante da lei”, denotam a relação de bando definida por Agamben. Parece inequívoco o papel do sacerdote de levar Josef K. à clareza de seu processo, com a narrativa do camponês diante da lei, próprio epílogo do veredicto imposto ao protagonista. Embora tal trecho se constitua como núcleo central do capítulo, é fundamental atentar para o movimento narrativo adotado por Kafka para colocar

Josef K. diante do sacerdote, possibilitando-lhe confrontá-lo. A constituição do espaço delimitado pela catedral e a articulação da figura de Josef à do sacerdote esboçam a relação entre a vida nua, capturada no bando, e o poder soberano. Alegoricamente, a catedral, tal como a estrutura da exceção, apresenta zonas imperceptíveis a partir da diluição das fronteiras e da impossibilidade de buscar o seu exterior.

Ao perceber que o sacerdote de fato subira no púlpito e se prepara para fazer algo semelhante a um sermão, o narrador de Kafka revela a seguinte questão: “Será que K. podia representar sozinho a comunidade? E se ele fosse um estrangeiro¹⁹ que quisesse apenas visitar a igreja? No fundo, não era outra coisa” (KAFKA, 2008, p.208). A relação entre os termos *comunidade* e *estrangeiro* estabelecida pela construção literária expõe o protagonista do romance a duas situações, nas quais a primeira é a intensificação da segunda, de modo a conduzir a personagem (e também o leitor) rumo à revelação da condição em que ele se apresenta “diante da lei”.

A condição produzida é aquela de quem foi *banido*, ou *abandonado*. O questionamento do pertencimento de Josef à comunidade coloca-o em oposição à coletividade enquanto indivíduo. Essa individualização, ao mesmo tempo em que constitui a sua captura no bando, é também o seu banimento, ou o seu abandono: a exposição do sujeito à zona de indiferença entre interno e externo.

O reconhecimento da condição de Josef como *estrangeiro* potencializa a sua localização nessa zona limítrofe, regida pela indeterminação entre o pertencimento e o não pertencimento à lei. Como *estrangeiro* dentro da catedral Josef afirma sua condição de *outsider* em relação à comunidade. O banimento da norma tem como desdobramento natural o seu abandono à exceção à norma, exterioridade ambivalente na qual a fuga se impõe como necessidade de sobrevivência. Porém, é imperativa a impossibilidade de uma saída para dentro, o que, de modo inverso, representaria sua entrada para fora, em que dentro e fora articulam-se em função do ordenamento. Tal paradoxo, esboçado na fórmula dessa fuga hipotética, é o próprio paradoxo da soberania.

O narrador estabelece uma direta relação entre a sensação de abandono sentida por Josef e o espaço encerrado pela catedral. A personagem, abandonada nessa dimensão, tangencia os limites do espaço que o retém, atingindo, desse modo, o próprio limite do humano. Lê-se que “K. sentiu-se um pouco abandonado quando, talvez observado pelo

¹⁹ A tradução de Marcelo Backes para a editora *L&PM* (2010) traz a palavra *estranho*, enquanto a de Modesto Carone, para a editora *Companhia das Letras* (2008) (fonte para as citações no texto), *estrangeiro*. Para a abordagem teórica proposta neste trabalho, o signo *estrangeiro* carrega um valor simbólico bastante relevante. Porém, do ponto de vista semântico, tanto *estrangeiro* quanto *estranho* equivalem-se, mantendo adequada relação no texto.

sacerdote, passou sozinho pelos bancos vazios: parecia-lhe que o tamanho da catedral se situava exatamente no limite do que ainda era humanamente suportável” (KAKFA, 2008, p.209).

A condição de estrangeiro, de *outsider*, atribuída anteriormente a Josef em relação à comunidade (a qual ele é impossibilitado de representar sozinho) ganha aqui uma nova configuração, e pode ser atribuída à condição do humano, ou do “humanamente suportável”. O abandono de Josef nessa interioridade, “nesse interior”, nesse “tamanho”, tensiona justamente o humano que há nele.

A condição de Josef e aquela do camponês da parábola narrada pelo sacerdote apresentam evidente similitude. O *processo* sofrido pelo protagonista do romance carrega em si essa essência de uma lei que vigora sem significar, constituindo o estado de exceção como condição de existência de tal processo. Embora não se saiba textualmente das razões pelas quais o processo é imputado ao protagonista, é possível atribuí-lo à banalidade sugerida por Agamben, de uma “pancada distraidamente dada em uma porta”. A incorporação do processo à vida de Josef parece elucidada de modo direto na resposta do sacerdote quando interpelado pelo protagonista a respeito do andamento do seu processo e da sua presumível inocência: “– A sentença não vem de uma só vez, é o processo que se converte aos poucos em veredicto” (KAFKA, 2008, p.212).

A impossibilidade de realização do desejo que o protagonista apresenta de compreender o processo, visualizando-o de modo claro, colocando-se fora dele, é representativo de tal condição de indissociabilidade entre corpo vivo e processo/lei. Perante o sacerdote, Josef ainda alimenta a esperança de que “[...] não era impossível que recebesse da parte dele um conselho decisivo e aceitável, que lhe mostrasse, por exemplo, não como o processo pudesse ser influenciado, mas sim como se poderia sair dele, como se poderia confrontá-lo, como se poderia viver fora dele” (KAFKA, 2008, p.212). Porém, sabemos que Josef jamais conseguirá “viver fora” dele, de seu processo, uma vez que ele e o processo são indistinguíveis. O final do romance, entendido como o cumprimento de uma sentença velada, confirma a coincidência da extirpação do processo pela vida, e da vida pelo processo. A única forma de o processo ser interrompido é a eliminação de Josef, da mesma forma que o fechamento da porta da lei representa para o camponês o fim da sua vigência.

Mantendo a noção de estrangeiro, logo após a transcrição da sensação do protagonista há a confirmação pelo narrador de que Josef de fato não pertence à “comunidade de fiéis”. Percebendo que seu nome era invocado pelo sacerdote, o narrador expressa a ponderação da personagem em relação à possibilidade de sair da catedral, espaço simbólico da exceção,

ignorando-o. Há uma direta relação entre o não entendimento do chamado do sacerdote e a sua “liberdade”; e, em oposição, a compreensão desse chamado e o seu “aprisionamento”, uma vez que tal compreensão implicaria no compromisso de permanecer, “aprisionado”.

Mas não era a comunidade de fiéis que o sacerdote chamava; era algo inequívoco e não havia escapatória; ele bradava:

– Josef K.

K. estancou e olhou para o chão diante dele. No momento ainda estava livre, ainda podia continuar andando e escapular por uma das três pequenas portas escuras de madeira à sua frente, não muito distantes. Isso significaria que não havia entendido, ou que na verdade havia entendido, mas não queria levá-lo em consideração. Caso, porém, se voltasse, estava preso, pois então teria confessado que entendera muito bem que era de fato a pessoa chamada e que também iria obedecer (KAFKA, 2008, p.209-210)

O que se percebe é um movimento de conversão, ou de metamorfose da condição prévia de liberdade à condição posterior de prisioneiro; de partícipe ativo na comunidade a membro interdito; de integrante da comunidade a estrangeiro. Essa gradação rumo ao seu abandono, que chega à extremidade do que é humano, ou ao “humanamente suportável”, nas palavras do narrador, encontra na aproximação que faz Agamben entre a figura do *homo sacer* e do homem-lobo²⁰, ou lobisomem (figura resgatada da antiguidade germânica e escandinava), um adequado mecanismo de análise.

O limiar no qual Josef se encontra dentro da catedral é certamente esse que se dá a ver na aproximação proposta entre o *homo sacer* e o homem-lobo. O limite do humano proporcionado à existência de Josef no espaço da catedral manipula-o sobre a oscilação da sua condição de banido/bandido e a desumanização pela qual tende progressivamente a passar. A sua *exterioridade* em relação ao *bando* – ou a sua *estraneidade*, em relação à figura do *estrangeiro* – deriva dessa incompatibilidade com a norma do “humanamente suportável”, norma esta que o expõe à desumanização, ou *lupificação*, na qual “aquilo que deveria permanecer no inconsciente coletivo como um híbrido monstro entre humano e ferino, dividido entre a selva e a cidade – o lobisomem – é, portanto, na origem a figura daquele que foi banido da comunidade” (AGAMBEN, 2002, p.112)

²⁰ Giorgio Agamben (2002, p.111) traz a seu texto o confronto realizado pelo jurista alemão Rodulf von Jhering (1818-1892) entre o *homo sacer* e o *wargus*, o homem-lobo, e com o *friedlos*, o “sem paz” do antigo direito germânico. A passagem citada por Agamben, a partir da qual ele desenvolve a aproximação entre essas figuras articuladas ao conceito de *bando*, movimento que lhe permite discutir o *mitologema hobbesiano do estado de natureza*, é a seguinte: “Todo o caráter do *sacer esse* mostra que ele não nasceu no solo de uma ordem jurídica constituída, mas remonta em vez disso ao período da vida pré-social. Ele é um fragmento da vida dos povos indo-europeus... A antiguidade germânica e escandinava nos oferece, além de qualquer dúvida, um irmão do *homo sacer* no bandido e no fora-da-lei (*wargus*, *vargr*, o lobo, e, no sentido religioso, o lobo sagrado, *varg y veum*)... Aquilo que é considerado uma impossibilidade para a antiguidade romana – a morte do proscrito fora de um juízo e do direito – foi uma realidade incontestável na antiguidade germânica” [JHERING, R. *L’esprit Du droit romain*. (Tradução francesa, Paris, 1886, v. 1.)].

Muitas das personagens de Kafka trazem algum elemento que as aproxima do animalesco da figura sugerida por Agamben em paralelo ao *homo sacer*, o “homem-lobo”. O filme de Welles afirma tal aspecto, tornando-as tão orgânicas e primordiais como as romanescas. Em relação ao protagonista, a obra cinematográfica atualiza a “deformidade” internalizada no corpo vivo da personagem. O *biopoder* que age sobre ele sob a forma de processo expõe Josef à dominação do poder totalitário, às malhas da burocracia incompreensível e à decisão soberana cuja implicação é a sua execução.

Orson Welles segue Kafka na constituição do tempo e do espaço narrativos, porém produzindo alterações no modo de narrar, peculiares ao mecanismo do cinema, código cuja capacidade de coletivização das experiências representadas assume maior potência do que a literatura. O *déjà vu* kafkiano, levado à tela, potencializa-se em *déjà vu* de todas aquelas que, posteriores ao horror nazi-fascista (e a outros exemplos dados pelo século XX da capacidade, quase incontrolável, de destruição do homem pelo próprio homem), reconhecem na tela a representação de um mundo sem respostas para um incompreensível ordenamento legal, determinado pela exceção, no qual aprisionar e executar homens inocentes, livres de qualquer crime, pode perfeitamente ser incorporado em sua estrutura.

A *inação* do protagonista das narrativas pode ser entendida como a postura cabível diante da lei. Assim como o camponês da parábola kafkiana, Josef, por mais que esboce possibilidade de movimentar-se para a defesa, é nutrido de uma paralisia que não lhe permite sair da primeira petição. A espacialidade “surreal” que caracteriza as narrativas colabora para a indeterminação do tempo, do espaço e da ação da personagem. As deformidades cenográficas e temporais podem ser associadas às deformidades das personagens, possibilitando, antes de se perceber uma representação puramente onírica e fantasmagórica da burocracia estatal, a constituição de um espaço de exceção, no qual a decisão sobre a vida e morte, elementos bipolíticos, impõem-se totalitariamente. Enquanto aquele que encarna a figura do *homo sacer*, a atitude de Josef perante a lei pode não representar uma derrota total, mas simplesmente a única que lhe resta.

Certamente a leitura de Orson Welles do romance *O processo* abre caminho para inúmeras possibilidades interpretativas das duas obras. A atualidade da obra de Kafka, os questionamentos despertados a partir dessa história de enredo simples e ação restrita, de poucos personagens e cenários, é incrivelmente potente. Sob o ponto de vista político, certamente a situação de muitas das democracias contemporâneas poderia se ver refletida na malha legal estruturada no romance; a questão do estrangeiro, já apontada por Arendt em suas interpretações, foi nos tempos atuais revigorada, e parece que nunca o “outro” se apresentou

como um perigo tão iminente como agora, sobretudo às nações ricas cujo abuso colonial e imperialista criara, hoje, uma rota inversa.

As condições de vida de boa parte dos oprimidos da Terra e as artimanhas que a eles são diariamente impelidas para a obtenção da sobrevivência representariam bom tema para discussão em função dos *processos* de Kafka e Welles e das teorias de Agamben. Como afirma o teórico italiano, a desestruturação do campo de extermínio com o fim da Segunda Guerra não representa o fim de tal espaço de exceção, mas apenas o seu começo. Na democracia moderna, cujo poder soberano foi sobre nossas cabeças pulverizado, todos somos, ao mesmo tempo, soberanos e *homo sacer*, e o campo, antes “localizável”, agora se dissemina. Talvez, sob nossos pés.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção: homo sacer, II, I*. Tradução: Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ARENDT, Hannah. *La tradición oculta*. Traducción: R. S. Carbó y Vicente Gómez Ibáñez. Buenos Aires: Paidós, 2004.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução: Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2006.

BARTHES, Roland. *S/Z – Uma leitura da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: _____. *Magia técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010a.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010b.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010c.

BOGDANOVICH, Peter. *Este é Orson Welles*. Tradução: Beth Vieira. São Paulo: Globo, 1995.

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

CARONE, M. Posfácio. In: KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia da Letras, 2008. p.257-267.

CARVALHAL, Tânia. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1993.

COWIE, Peter. *The Cinema of Orson Welles*. Londres: A. Zwemmer Ltd, 1965.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka – Por uma literatura menor*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução: Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: UnB, 2009.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução: Marcelo Backes. Porto Alegre: LP&M, 2010.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

KAFKA, Franz. *Um médico rural*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução: 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*. Tradução: Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2007.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução: Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1977.

OTTE, Georg. Kant, Nietzsche, Agamben – Notas sobre *A comunidade que vem*. In: ____; SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César (Orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, MÁRCIO. *O local da diferença: Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: 34, 2005.

SCHIO, Sônia Maria. *Hannah Arendt: história e liberdade (da ação à reflexão)*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução: Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

WELLES, Orson. *El Proceso*. Traducción: Juan M. Diaz Sánches. Barcelona : Aymá S.A., 1968.

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).

