

O PROCESSO EM DOIS TEMPOS: KAFKA E ORSON WELLES*The Trial* in two times: Kafka and Orson Welles

Daniel Baz dos Santos
 Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul
 (IFRS/Campus Rio Grande)
dbazdossantos@yahoo.com

RESUMO

Este trabalho discute o romance *O processo* (1925), de Franz Kafka, e sua versão cinematográfica dirigida por Orson Welles (1962). As diferenças e semelhanças entre os dois textos introduzem uma discussão sobre o valor da adaptação enquanto um fenômeno cultural independente que envolve compreender a natureza construtiva da arte.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; cinema; adaptação.

ABSTRACT

This work discusses the novel *The Trial* (1925), by Franz Kafka, and its cinematographic version directed by Orson Welles (1962). The differences and similarities between both texts introduce a discussion about the value of the adaptation as an independent cultural phenomenon, which involves understanding the constructive nature of art.

KEYWORDS: literature; cinema; adaptation.

No ensaio “O cinema e as letras modernas”, originalmente de 1921, Jean Epstein afirma: “Se um filme qualquer, cujo realizador ignaro só conhece das letras a Academia e seus consortes, nos faz pensar, apesar desse realizador e sem que ele o saiba, na literatura moderna, é porque existe realmente entre esta literatura e o cinema um natural intercâmbio que evidencia algo que vai além de um parentesco” (EPSTEIN, 1983, p. 269). Nesse trecho de sua bibliografia, o autor já deixava claro as inúmeras conexões que iriam se estabelecer entre a linguagem literária e a fílmica nas mais diversas formas e a partir dos mais distintos vieses. Sergei Eisenstein, por exemplo, nunca deixou de notar o caráter duplo e livre das recíprocas contaminações entre ambas expressões, defendendo, em certa ocasião, que “Dickens pode ter dado, e deu realmente, à cinematografia muito mais que a ideia de montagem paralela [...]. Os personagens de Dickens são elaborados com meios tão plásticos e levemente exagerados como o são na tela os heróis de hoje” (EISENSTEIN, 1990, p. 180-181).

Estamos diante de dois exemplos embrionários da conexão entre literatura e cinema e, com base nessa natural inter-relação, o século XX acompanhou uma série de transposições, releituras e homenagens de uma linguagem para outra, sendo regular que hoje encontremos filmes baseados em histórias lançadas originalmente em livro (cf. DINIZ, 2005, p. 13). O critério de “fidelidade”, praticamente o único utilizado nas primeiras relações feitas entre literatura e cinema, já se provou uma falácia para alguns estudiosos do assunto, a exemplo de Thaís Flores Nogueira Diniz. A autora pertence ao grupo de teóricos que defende ser mais efetivo pensar nas particularidades da segunda obra, como um objeto autônomo, do que em sua filiação à primeira, o que vem motivando uma procura por uma “poética da adaptação”, que sirva como instrumento de análise do diálogo entre diferentes mídias. É o que faz, por exemplo, Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação*, ocupada em tentar entender as adaptações dentro de sua independência sígnica e semântica.

Se posicionando também contra aquilo que chamou de “discurso elegíaco de perda”, no qual o filme parece sempre limitado pelos elementos que suprimiu do produto no qual se baseou, Robert Stam desenvolve uma reflexão sóbria, tentando deslegitimar o pensamento corrente da “superioridade axiomática da literatura sobre o cinema” (STAM, 2006, p. 20), que tende a considerar os desvios provenientes da transposição pela ótica da “blasfêmia”, da “corrupção” e da “profanação”, entre outras avaliações extremas. Segundo Stam, o pós-estruturalismo e sua preocupação com as práticas de significação, que produziriam “textos” dignos de valorização, independente da linguagem base ou mídia de difusão, se somaram às teorias da intertextualidade de Julia Kristeva e de Gérard Genette, que enfatizaram o caráter permutável dos discursos, mostrando que um texto nunca é “fiel” nem a si mesmo, quanto mais a outro universo sógnico.

Ambas as mudanças de paradigmas foram responsáveis pela alteração na atitude diante das releituras cinematográficas de obras literárias. Autores como Roland Barthes e Antoine Compagnon, inclusive, defenderam, lateralmente, a possibilidade de considerar a adaptação fílmica como um capítulo de leitura da obra, um olhar ativamente crítico sobre si. Podemos, então, afirmar que o texto pode ser considerado uma das manifestações da “história dos efeitos” do primeiro, conceito utilizado por Hans Robert Jauss (sob influência de Gadamer) para compreender e historicizar a repercussão das obras literárias no seu público leitor ao longo do tempo (cf. JAUSS, 1994). Essa relação pode ser um capítulo fundamental para o imaginário estabelecido pela obra, situação cujo exemplo mais emblemático talvez seja o filme *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, roteirizado por Marguerite Duras, escritora do romance *O amante*, que ajudou no processo de resignificação de seu texto ao lado do diretor francês.

Por fim, é necessário mencionar, ainda dentro deste contexto, Jacques Derrida e seu conceito de “desconstrução”. Tal noção é especialmente importante para Stam, já que “Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, em as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido” (STAM, 2006, p. 22). É aqui que se insere a noção de “hipertextualidade”, abordada pelo teórico em outra oportunidade da seguinte forma:

A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização [...].

As discussões mais recentes sobre as adaptações cinematográficas de romances passaram [...] para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade. As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem. (STAM, 2003, p. 233)

É exatamente aqui que o filme do diretor norte-americano se situa. Orson Welles sempre foi um entusiasta das adaptações literárias para o cinema, assinando uma série de obras não apenas para a sétima arte, como também para o teatro e para o rádio. Como conta André Bazin em *Orson Welles*, o realizador tornou-se célebre justamente pela transposição, em 1938, de *Guerra dos mundos*, de H. G. Wells, para um programa radiofônico e lançaria, até o fim de sua carreira, além da obra analisada neste estudo, seis filmes baseados em clássicos da literatura, a saber: *Soberba* (1942), *Macbeth – Reinado de sangue* (1948), *Memórias de um mágico* (1949), *Otelo* (1952), *Badaladas à meia-noite* e o inacabado *Dom Quixote* (1992) (cf. BAZIN, 2005). Antes de partirmos para a análise, é necessário saber que *O processo* (1962) não foi finalizado pelo diretor, sendo que o corte final ficou por conta do estúdio responsável pela produção. Este é o primeiro ponto de contato entre o filme de Welles e o romance de Kafka, visto que o autor tcheco também não conseguiu dar um último acabamento em seu trabalho, ficando esta tarefa a cargo de seu amigo Max Brod.

A sequência dos episódios, como Brod os cristalizou, é também alterada no filme, que

apresenta os eventos originais na seguinte ordem (os números se referem aos capítulos originais): 1, 4, 2, 5, 6, 3, 8, 7, 9, 10; mais o prólogo “Diante da lei”, integrado ao capítulo nono. É por esta parábola que o filme se inicia. Ouvimos a voz em *voice over* do próprio Orson Welles, que narra o conto, enquanto vemos uma imagem estática da sinistra portaria. A decisão de colocar o episódio no início da narrativa cinematográfica, e não na voz do sacerdote, como acontece no nono capítulo do livro, é funcional para criar certa esfera moral por onde a obra transitará até o fim. Aqui, devemos abordar já um segundo ponto. Kafka foi um autor que se destacou, entre outros elementos, por produzir imagens fortes em sua obra. Um inseto ferido por uma maçã, um faquir magro dentro de uma jaula, um agrimensurador ao pé de um castelo, uma máquina de tortura adorada por um oficial de exército. O repertório visual de Kafka estimula, inclusive, as várias releituras pelo universo das artes visuais, não só do cinema, como as já clássicas histórias em quadrinhos de Robert Crumb e Peter Kuper, para ficar em apenas dois exemplos.

Modesto Carone, em *Lição de Kafka*, chega a essa mesma conclusão. Após explicar que “Diante da lei”, conto de *Um médico rural*, era chamado por Kafka de “A lenda do porteiro”, deixando claro que a situação vivenciada é mais importante do que o homem que sofre, o autor ressalta a capacidade do tcheco de resumir questões abstratas em situações “visíveis”:

“Diante da lei está um porteiro. Um homem do campo dirige-se a esse porteiro e pede para entrar na lei. Mas o porteiro diz que agora não pode permitir-lhe a entrada”.

Aqui já se manifesta a colisão kafkiana de níveis de realidade, pois o conceito abstrato de lei está ligado, como que “naturalmente”, à figura concreta de um porteiro. Esse efeito de estranhamento (se percebido) aumenta com a percepção de que o acesso à *lei invisível* é obstruído por um órgão visível dela – o porteiro. (CARONE, 2009, p. 88, grifo do autor)

Contudo, esta capacidade imagética é essencialmente moderna, já que não se preocupa em preencher todos os espaços possíveis, deixando camadas lacunares onde o intérprete (e o próprio herói) podem agir. Assim, de acordo com Carone,

[...] salta à vista (e ao ouvido) que Kafka não enuncia em detalhe o que o homem do campo diz e faz, e o leitor também não fica sabendo como e quantas vezes ele pede para entrar na lei. Assim, o relato deixa ao leitor a tarefa de completar as cenas da narrativa – numa técnica que poderia ser descrita como *lacuna construtiva* (CARONE, 2009, p. 89, grifo do autor).

É por não reconhecer a lei como um objeto íntimo a si que o homem do campo perde tudo. O sujeito está alienado de seu próprio mundo, pois não administra as instâncias por onde deve transitar. É com esse caráter levemente distópico que o filme começa, invertendo a ordem dos acontecimentos originais em prol de um sentido renovado. Além disso, o tema de “Diante da lei”, que apresenta um porteiro que vigora, mas não serve para nada, é uma alegoria/chave de leitura na obra de Welles também. A essa primeira apresentação, se segue uma tomada em *close* do rosto de Anthony Perkins, que interpreta K. Vemos sua face quase de cabeça para baixo, em uma forma de naturalização do estranho que é uma das marcas da prosa de Kafka. Logo, o herói faz uma cara de estranhamento, gesto que nos dá o primeiro indício de sua psicologia, posto que o cinema não tem a precisão psicológica da prosa, característica já exposta por Umberto Eco:

Também no filme, às vezes mais do que no romance, existem os “vazios” das coisas não ditas (ou não mostradas) que o espectador tem de preencher se quiser dar sentido à história. Aliás, se um romance pode ter páginas à disposição para traçar a psicologia de uma personagem, o filme, não raro, tem de limitar-se a um gesto, a uma fugaz expressão do rosto, a uma fala de diálogo. Então “o espectador pensa”, ou melhor, diria, deveria pensar. (ECO, 2005, p. 98)

De fato, a naturalização do estranho e a apatia diante de situações insólitas é uma temática central em Kafka, como demonstrado por um dos maiores especialistas em sua obra, Günther Anders, no livro *Kafka: pró & contra*:

A fisionomia do mundo kafkiano parece *deslucada*. Mas Kafka *deslucou* a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo muito normal e, com isso, descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco seja considerado normal. (ANDERS, 2007, p. 15, grifos do autor)

Esse “deslucamento” de valores, atingindo em poucos segundos o que o romance leva algumas páginas para desenvolver, substitui, no entanto, a primeira frase do livro, que apresenta o seguinte discurso: “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum” (KAFKA, 2001, p. 9). Sendo assim, a ideia de difamação e de desconfiança a respeito daqueles que lhe cercam é adiada para a interação das personagens, o que mostra um típico fenômeno de adaptação por transposição semântica, longe das teorias da corrupção e da profanação apresentadas anteriormente.

A seguir, há uma das rimas visuais mais importantes da obra, entre a imagem de “Diante da lei” e a dos oficiais de justiça diante da porta do recém-acordado K. Estamos em frente a um típico caso de invasão da privacidade, comum em muitas histórias de Kafka, dentre as quais a mais famosa é certamente *A metamorfose* (1915), com as abusivas incursões de seres indesejados no quarto de Gregor Samsa. No filme, essa ideia é tratada com sutileza por Welles, ao mostrar K. em frente à sua janela, interpelado pelos estranhos que invadiram a sua casa. Através dela, é possível ver as janelas dos vizinhos do prédio em frente, todos possíveis vítimas da “máquina” invasiva que acaba de o visitar.

Além disso, assim como na fábula inicial, o cineasta aposta no clima levemente onírico da situação vivenciada por seu herói, representada por um cenário claustrofóbico, com teto extremamente baixo, o que se soma à decisão de mostrar algumas vezes a cama de K. desarrumada, enfatizando, assim, a sensação de desamparo do sujeito. Durante essa cena, no livro, há a seguinte descrição:

[...] teve de passar pela sala vazia, bem diante de Willen, para o quarto seguinte, cujas portas já estavam abertas de par em par. [...] Agora a mesinha-de-cabeceira tinha sido removida da cama para o meio do quarto como mesa de audiência, e o inspetor estava sentado atrás dela. Tinha cruzado as pernas e colocado um braço sobre o espaldar da cadeira. (KAFKA, 2001, p. 19-20)

No filme, o personagem passa pelas peças de maneira atrapalhada, se movendo muito, sendo seguido pela câmera que abusa dos *travellings* e panorâmicas, como se precisasse também se acostumar ao novo mundo, movimentado e absurdo, que ela tenta captar. Outra leve diferença entre as duas obras se refere ao tipo do agente. O romance o apresenta da seguinte forma: “Era esbelto e no entanto de constituição sólida, vestia uma roupa preta justa que, como os trajes de viagem, era provida de diversas pregas, bolsos, fivelas, botões e um cinto, razão pela qual parecia particularmente prática, *sem que se soubesse ao certo para o que ela servia*” (KAFKA, 2001, p. 9, grifo nosso).

Esse pequeno detalhe visual é abandonado por Orson Welles, provavelmente devido à dificuldade de focalizar este elemento minúsculo com a elegância esperada pela movimentação da câmera nesta primeira cena. No entanto, a “constituição sólida” que demonstra o poder e a força do personagem é deslocada para o filme em outros aspectos. Primeiramente, no uso preciso dos ângulos da câmera que deixam Josef sempre abaixo ou menor do que o oficial (mesmo quando ele é focalizado em primeiro plano). Os atores se movimentam pelo cenário para que o herói possa se

posicionar sempre em lugares onde pareça subserviente e dominado, algo que se enfatiza na cena em que é cercado pelos agentes e pelos colegas de trabalho que o acompanham.

De fato, no livro, o cenário é muito mais abstrato, como fica claro no trecho: “K. mal prestou atenção nesses discursos; não dava muita importância ao direito, que talvez ainda tivesse, de dispor das suas coisas; para ele era muito mais relevante chegar à clareza sobre sua situação, mas na presença dessas pessoas não podia nem refletir” (KAFKA, 2001, p. 12).

Em momentos precisos, como quando vai à cozinha, K. se posiciona no canto da tela, ainda que esteja no centro do quadro, uma inversão que confirma o ideal do romance de focalizar o sujeito deslocado, dando a ele o centro das atenções. O uso revolucionário do *contra-plongée*, vastamente empregado por Welles, ajuda em certos momentos, como quando Josef tenta se rebelar diante de uma das portas de seu apartamento e logo é diminuído pela mudança de câmera e pela movimentação que ela executa.

Há um intenso jogo de perspectiva, empreendido pelo diretor, ocupado em achar o lugar certo para acompanhar a história, mas que, em sua busca incessante, promove justamente a desnaturalização do nosso olhar, principalmente por fugir constantemente do “plano americano” tradicional. Os muitos ângulos e movimentos de câmera se relacionam, por fim, com a procura incessante do próprio protagonista e remete a uma crise entre dois tempos: o passado (momento do delito, seja ele qual for) e o presente (busca de defesa e de entendimento acerca da acusação) – em uma cisão temporal própria do cinema, como já foi defendido por Gilles Deleuze. Além disso, esta oscilação do que é filmado no espaço trata-se de uma forma de desestabilizar os valores do mundo focalizados pela câmera, já que ao adquirir movimento e explorar o ambiente, “as coordenadas espaciais mudam constantemente não só de uma imagem para outra, como dentro da mesma imagem” (BERNADET, 2000, p. 35).

Soma-se a isso também a competência de Welles em lidar com a profundidade de campo, um dos elementos da arte cinematográfica que ele idealizou e popularizou, e que é fundamental para contar a história de Josef K. O criador de *Cidadão Kane*, ao lado de Jean Renoir, William Wyler e Alfred Hitchcock, entre outros, se preocupou em desenvolver a valorização do plano em sua relação com o espaço, superando a ênfase do valor da montagem e do corte presente em outros cineastas. Ao conseguir focalizar com mais profundidade o espaço, estes realizadores permitiram que ele pudesse ser “descrito” pela câmera, além de permitir que os personagens pudessem interagir com mais naturalidade dentro dele, o que possibilita que o diretor possa ser mais sintético e use menos o corte, já que está apto a acompanhar seu herói pelo cenário.

Quando adapta *O processo*, o diretor permite que o personagem vivido por Anthony Perkins entre e saia de tela por qualquer um dos seus lados, e, ao acompanharmos seu trajeto, sem mudança de planos, podemos sentir a integridade do espaço, isto é, senti-lo como um todo orgânico, não fragmentado. Aqui se tem uma adaptação funcional do tratamento espacial dado a Kafka em seu romance, já que no livro a descrição é feita com economia de adjetivos; sóbria, se estabelecendo mais pela sintaxe utilizada do que pela escolha lexical, ou seja, mais pelo movimento da linguagem do que pela escolha de seus elementos. O movimento do sintagma kafkiano é apreendido com elegância e precisão pela câmera móvel e ativa de Welles.

Alguns outros recursos são precisos nesta transposição de valores da linguagem literária para a fílmica. Um dos melhores exemplos disso é dado pela figura do advogado, vivido pelo próprio Orson Welles. Na primeira cena em que aparece, ele está em primeiro plano, agigantado, mas com a cabeça coberta por uma misteriosa fumaça, o que revela sua presença enigmática e quase sobrenatural, muito mais imponente que a primeira referência a ele feita no livro: “Num canto do aposento, onde a luz da vela ainda não penetrava, ergueu-se na cama um rosto de barba comprida” (KAFKA, 2001, p. 125). A seguir, as câmeras mais uma vez abusam dos ângulos baixos, que aumentam a dimensão do personagem, uma forma de simbolizar o superdimensionamento dos aparelhos da “justiça”, presentes de outra forma no livro.

Certos complementos, a exemplo da luminária do quarto de despejo, servem para

representar a oscilação entre a culpa e a vitimização que recai sobre todos ao mesmo tempo, já que aqui o enredo revela que todos, mesmo os braços da justiça, são vítimas de sua lógica dominadora. Mais uma vez, Welles está adaptando a descrição econômica do livro, apresentada nos seguintes termos: “No cubículo, porém, estavam três homens curvados sob o teto baixo. Uma vela fixada sobre uma estante os iluminava” (KAFKA, 2001, p. 105). O espaço do trabalho de K. também é reinterpretado pelo cineasta norte-americano. No banco, para representar a imersão do homem na burocracia, Welles mantém a câmera “viva”, mas opta por não misturá-la ao ambiente. O ambiente profissional no qual Josef transita é harmônico e uniforme, contrastando com o cenário barroco da casa do advogado, repleto de curvas e relevos sinuosos que confundem o olhar, coerente com a natureza enigmática daquilo que o personagem faz. Seguindo nos elementos espaciais, como no romance, as escadas estão bastante presentes no filme, o que demonstra a hierarquização do mundo, isto é, a verticalização que situa o personagem em uma realidade cheia de níveis, com ênfase na escada deformada que dá acesso ao tribunal.

Contudo, além de sua composição cenográfica, a relação do espaço fílmico com a câmera insere o tratamento espacial de *O processo*, de Welles, no terreno daquilo que Gérard Betton explora na sua *Estética do cinema*:

O espaço fílmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente do seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético. (BETTON, 1987, p. 29)

Acontece que estes novos valores, “vivos”, dados aos cenários focalizados pela câmera, são consequência do amálgama entre espaço e tempo, algo que Tânia Pellegrini já apontou como um dos elementos mais icônicos da arte cinematográfica:

A espacialização do elemento temporal operada pelo cinema [...] vai produzir profundas alterações nas formas de perceber o espaço e de representa-lo. Em primeiro lugar, ele perde seu caráter estático, passa a ser dinâmico, fluido e ilimitado, heterogeneamente construído e descontínuo, como o tempo que agora o conduz. Seu principal elemento também passa a ser a simultaneidade, a distância pode ser abolida, e os mais diferentes e longínquos lugares aparecem postos em contiguidade. Trata-se de *bidimensionalidade*, nova categoria usada na representação do mundo [...]. (PELLEGRINI, 2003, p. 23-24, grifo do autor)

Assim, é necessário ver como o trabalho de Orson Welles interpreta a categoria temporal em *O processo*, de Kafka. A crítica já demonstrou como o tempo do romance sinaliza para um presente contínuo em várias passagens, com o uso de advérbios como “agora” e “ainda”, ou expressões como “naquele exato momento” e “neste instante”. Esta organização temporal empresta à obra uma qualidade cíclica, afinal, todos os dias entre os 30 e os 31 anos de Josef K. são essencialmente os mesmos, narrando a busca do personagem pela compreensão do processo no qual está envolvido. O enredo kafkiano é marcado pela ausência da ideia de progresso, noção também já expressa pela parábola “Diante da lei”.

No entanto, no filme, o tempo se materializa de forma mais ativa em algumas cenas. Ele é representado, por exemplo, pelo tique-taque do relógio na primeira sequência. Em um acerto composicional, quando Josef K. abre a porta e vê seus colegas de trabalho, o relógio para, ou seja, indica que o herói saiu definitivamente da cronologia cotidiana e passa a pertencer ao construto “atemporal” da temporalidade romanesca kafkiana. Em algumas cenas, a música também ajuda a incorporar o tempo na narrativa, como o adágio principal que pontua a história e que é bem lento.

Contudo, a despeito de todos esses componentes, a cena na qual a trilha mais se destaca ocorre na casa do pintor Tintorelli, na qual a síncope do jazz, com os cortes mais movimentados da câmera, acompanha a sequência em que K. sobe a escada, cercado de meninas que o perseguem, em um raro momento no qual o valor de urgência é sentido explicitamente, ainda que, a seguir, ele termine anulado pelas consequências da visita.

Em Kafka, por sua vez, o tempo está paralisado. Como Günther Anders diz a respeito de *O processo*:

A situação básica, portanto, é uma *idée fixe*: sempre emerge de novo, como num trauma – eis aqui, se é que existe em alguma parte um elemento freudiano, o elemento a partir do qual o analista pode explicar o Kafka inteiro.

O caráter *cíclico*, a circularidade da obra de arte que não avança nunca, não é, certamente, uma falha artística. As representações de Kafka são, ao contrário, as primeiras em que os conceitos de “desenvolvimento”, “progressão” etc. são programaticamente abandonados: as representações da vida inútil não podem resultar nem em *Happy end*, nem em transformações do herói (ANDERS, 2007, p. 47, grifo do autor).

Indo mais além na descrição da estética kafkiana, o teórico defende ainda que “A *paralisação do tempo* vai a tal ponto que Kafka – obviamente sem qualquer dificuldade interior – pode inverter a sequência de causa e efeito: assim, por exemplo, o romance *O processo* começa com uma acusação que permanece totalmente vazia, mas que arrasta o acusado para a culpa” (ANDERS, 2007, p. 48, grifo do autor).

Essa dimensão abstrata do tempo, que parece avessa aos atos das personagens, nos permite comentar os tipos de personalidades idealizadas por Kafka e o papel que elas desempenham na transposição delas para o filme de Orson Welles. Neste âmbito, existem conexões e diferenças interessantes, permitindo que, ao tentar entender o papel de K. em ambas as narrativas, possamos estabelecer uma interpretação geral da adaptação, conjugando os demais elementos avaliados até aqui.

K. não é um herói de tipo clássico. Walter Benjamin já discutiu esta particularidade dos protagonistas modernos, os quais, sem ter o heroísmo como um de seus atributos de destaque, têm de desempenhar, no entanto, o papel que tipos heroicos antes representaram (cf. BENJAMIN, 1994). Essa inconstância entre a função formal desempenhada e a mudança do tipo psicológico que a exerce está presente na constância do movimento vista em Josef K., algo que, como já dissemos anteriormente, é enfatizado pelo filme. Mesmo dentro dos espaços fechados, que dominam tanto o romance quanto o filme, o ator se movimenta intensamente, ansioso por transgredir os ambientes confinados nos quais se encontra.

É aqui que se situa uma das principais distinções entre filme e livro. De acordo com Anders, a beleza em Kafka sempre se associa, de certa forma, à paralisação das coisas; é pensando nisso que, mais uma vez, o teórico relaciona a estética de Kafka à de Kant e de Schiller:

Para eles, o reino do belo, o reino da ‘liberdade no fenômeno’ é igualmente produto da renúncia. Resulta do fato de que o homem pode suspender seu ‘poder de cobiça’, seu ‘interesse’ nas coisas do mundo; tanto pode suspender que as pode fruir, agora no ‘prazer desinteressado’. Mas que abismo entre essa teoria da renúncia e a teoria de Rilke e Kafka! Em Kant, é o próprio homem que renuncia. O belo emerge por um ato de sua liberdade – da liberdade de revogar, temporariamente, o desejo de possuir, incorporar e destruir que tem diante das coisas do mundo. Em Rilke e Kafka, porém, a *obra da renúncia não é do homem* (que *per definitivo* não é livre), *mas do próprio Superpoder*. (ANDERS, 2007, p. 80, grifos do autor)

Nesse sentido, o protagonista é a contraparte trágica de Carlitos, outra grande subversão do herói em tempos modernos, e que tenta vencer a própria alienação se pondo em movimento no cenário e interagindo de maneira absurda com ele. Na clássica cena do jantar no final de *Tempos modernos* (1936), na qual os dançarinos que enchem o salão não permitem que o vagabundo cumpra seu trabalho e entregue a comida para um dos clientes, o ideal é precisamente o mesmo repetido pelo personagem de Perkins em *O processo*: a sociedade põe o personagem em inevitável movimento, mas o distancia de seu objetivo final. Assim como Gene Kelly parecia “nascer do desnível da calçada” (DELEUZE, 1985, p. 88), o protagonista de *O processo* nasce da inutilidade de seu movimento, o que acarreta a inversão dos valores e o põe em crise diante do confinamento de seu mundo.

Por esta via, Josef K. é quem dá continuidade ao espaço e ao tempo diegético no filme de Welles. Acompanhamos seu percurso o tempo todo, o que empresta certa consistência ao mundo absurdo que o envolve. O “K” em seu nome é uma letra que conota universalidade e alienação ao mesmo tempo, ajudando na inscrição do lugar do espectador. Além disso, o herói carrega uma culpa que não tem meios para expiar. Talvez por isso o personagem do filme seja muito mais acional que o do romance; os gestos amplos e a fala acelerada ajudam a compor o mal-estar que, no romance, é muito mais sugerido, criando uma irônica imagem deste ser que fala e caminha rápido, mas não chega a lugar nenhum, nem consegue ser entendido pelos demais.

Contudo, só podemos dizer nossa última palavra sobre a adaptação do cineasta estadunidense se voltamos à discussão dos níveis hipertextuais apontados por Robert Stam no início deste trabalho. A dimensão hipertextual da versão cinematográfica é enfatizada logo no início do filme, pela narração “de fora”, em um nível metaléptico superior, onde o próprio diretor fala de sua criação, se posicionando enquanto autor, o que inclui se autointitular escritor e diretor de sua obra. Em tempos nos quais os estúdios em geral não se contentavam em deixar os autores completamente livres, este comentário inicial parece ser um desejo de “escritura” feito por Orson Welles, uma marcação de seu papel de criador.

Contudo, este *voice over* é muito mais ambíguo do que poderíamos supor, já que ele não desvela simplesmente a voz do diretor de *Cidadão Kane*, mas também a do advogado interpretado por ele e a do narrador do filme que lê tanto a fábula inicial quanto os créditos ao fim. Neste ponto, Welles diz o nome dos atores e se apresenta, ou seja, sua voz adquire três funções narrativas distintas e encarna três entidades diferentes. Além disso, em uma das cenas finais da adaptação, vemos o personagem de Anthony Perkins e o advogado conversando em primeiro plano diante de uma tela de cinema, como se estivessem fora dela. No livro, essa conversa ocorre entre o herói e o sacerdote que conta a parábola de “Diante da lei”, e não é à toa que o diretor se aproprie do potencial metalinguístico dessa passagem, mais uma vez se distanciando da obra de Kafka. Estes comentários irônicos nos colocam, enfim, diante da maior transgressão feita pelo cineasta norte-americano, isto é, a mudança da cena final do livro original, quando Josef K. morre.

Como já foi dito neste texto, Kafka não pôde terminar seu livro da maneira como queria. A edição que circula atualmente é fruto de formatação feita a partir de edições póstumas. O final tão conclusivo, com K. sendo esfaqueado pelos policiais, contradiz o caráter aberto da obra e alguns teóricos suspeitam que ele possa ser um sonho do herói, possivelmente situado em outro momento do romance. Dito isso, é necessário lembrar que, da publicação primeira da obra literária até sua adaptação cinematográfica, houve uma Guerra Mundial responsável por mudar a história do ocidente. Com isso em vista, passemos para a comparação de ambos os finais.

Se esta foi a cena derradeira idealizada por Kafka, ela nos permite dizer que pôr um fim no herói seria a única forma de encerrar o processo, anulando de vez sua personalidade, o que explicaria a indignidade da cena no romance:

A lógica, na verdade, é inabalável, mas ela não resiste a uma pessoa que quer viver. Onde estava o juiz que ele nunca tinha visto? Onde estava o alto tribunal ao qual

ele nunca havia chegado? Ergueu as mãos e esticou todos os dedos. 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 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.

– Como um cão – disse K.

Era como se a vergonha devesse sobreviver a ele. (KAFKA, 2001, p. 278)

A ideia de total aniquilação e vergonha, somada à passividade com a qual o protagonista se entrega à sua morte, é substituída, no filme, por uma nova imagem. Sem saber como aniquilar o homem que reclama e esbraveja, os policiais no filme de Welles jogam uma bomba no buraco onde K. se encontra. O herói, de forma destemida, ergue as mãos com o objeto numa delas, gargalha, caçoando de seus algozes, livre da vergonha presente na trama original, e explode. Um cogumelo preto e branco, remetendo a imagem final da Segunda Guerra Mundial, é a última cena que vemos. Aqui, a morte é impessoal, trazida pela indústria, sinalizando para a guerra como eficiente força de controle do homem na contemporaneidade. No entanto, como Jacques Aumont apontou em certa ocasião:

[...] é certo que o cinema narrativo extrai boa parte do fascínio que exerce da faculdade que tem de disfarçar seu discurso em história. Todavia, não se deveria exagerar a importância do fenômeno, pois continua sendo verdade que, quando vai ao cinema, o espectador também vai procurar aí a enunciação, a narração. [...] O prazer que sinto com o filme de ficção deve-se, assim, a um misto tênue e muito forte, a instituição cinematográfica vence nos dois quadros: se o espectador deixa-se envolver pela história e na história, ela se impõe em segredo; se ele estiver atento ao discurso, ela se vangloria de sua habilidade. (AUMONT, 1995, p. 122)

É nessa ambiguidade, engendrada por várias camadas discursivas, que a narrativa de Welles reincorpora os potenciais presentes no original kafkiano, produzindo um novo “efeito” na sua história de leitura, ou seja, adicionando novas possibilidades de sentido ao seu potencial expressivo. Antes de terminarmos, é conveniente voltarmos nossa atenção para Ismail Xavier, quando traça sua comparação entre cinema e literatura, o que permite que destaquemos o fato de a adaptação nos desacostumar positivamente com a ideia realista de mimese como imitação, afinal, cada linguagem tem seus elementos pertinentes e sua lógica interna de expressão/refração/supressão de temas. De acordo com o teórico:

O fato de um ser realizado através da mobilização de material linguístico e de outro ser concretizado em um tipo específico de imagem introduz todas as diferenças que separam a literatura do cinema. Diferenças que, em geral, são associadas ao suposto contraste entre o “realismo” da imagem e a flagrante convencionalidade da palavra escrita. O que tal comparação esconde é a natureza particular das convenções que presidem um determinado método de montagem, pois a hipótese “realista” implica na admissão de que há um modo normal, ou natural, de se combinar as imagens (justamente aquele apto a não destruir a “impressão de realidade”). (XAVIER, 2005, p. 33)

Ao nos acostumarmos com o papel da adaptação em nossa cultura – que, como Hutcheon demonstrou em seu livro já citado, não é um privilégio apenas da pós-contemporaneidade (cf. HUTCHEON, 2011, p. 177) –, interagimos de maneira mais íntima com a essência da “ficção” estetizada, isto é, com o seu valor autônomo, já que o que se deve salientar são as alterações composicionais de um mesmo conteúdo comum. Adaptar é admitir o poder do signo, vislumbrar o construto da forma, e apreciar o poder desse mundo refratado na(s) linguagem(s). É a síntese dos contatos entre Welles e Kafka em dois tempos distintos.

Referências

- ANDERS, Günther. *Kafka: pró & contra*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- BAZIN, André. *Orson Welles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BARTHES, Roland; COMPAGNON, Antoine. Leitura. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. v. 11. Oral/Escreto. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 184-206.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BERNADET, Jean-Claude. *Que é cinema?* São Paulo: Brasiliense, 2000.
- CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- ECO, Umberto. A diferença entre livro e filme. *EntreLivros*, São Paulo, ano 1, n. 7, p. 98, nov. 2005.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.
- _____. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- O PROCESSO. Direção: Orson Welles. França/Itália/Alemanha: Paris-Europa Productions/Hisa-Films/FI. C. IT., 1962 (119 min).
- PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- _____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 3, n. 51, p. 19-53, dez. 2006.
- TEMPOS modernos. Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos: United Artists Films, 1936 (87 min).
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Recebido em: 4 maio 2020.

Aprovado em: 22 maio 2020.