



**ENTRE A LUZ E A SOMBRA: O TRAJETO DE JOSEF K. DAS PÁGINAS DO LIVRO PARA A TELA DO CINEMA**

**BETWEEN LIGHT AND SHADOW: JOSEPH K.'S JOURNEY FROM THE BOOK PAGES TO THE CINEMA**

Altamir Botoso<sup>1</sup>  
Luan Cardoso Ramos<sup>2</sup>

Recebido em: 23 mar. 2022

Aceito em: 15 ago. 2022

DOI: 10.26512/aguaviva.v7i1

**RESUMO:** A proposta deste artigo é analisar, comparativamente, a configuração fílmica de Orson Welles, intitulada *The trial* (1962), verificando algumas semelhanças e particularidades na transposição da linguagem literária para o cinema. Num primeiro momento, observamos como os enunciados verbais do livro de Franz Kafka, que evidenciam um mundo improvável e paranoico do protagonista, Josef K., são construídos e ajustados pela linguagem cinematográfica; num segundo momento, analisamos a arquitetura, o espaço e a atmosfera onírica de Welles, quer dizer, como o espaço narrativo kafkiano é imaginado e materializado na transposição para a linguagem fílmica.

**Palavras-chave:** Orson Welles; Franz Kafka; Cinema; Estudo comparado.

**ABSTRACT:** The purpose of this article is to analyze, comparatively, the filmic configuration of Orson Welles, entitled *The trial* (1962), verifying some similarities and particularities in the transposition of the literary language for the cinema. At first, we observe how the verbal statements of Franz Kafka's book, which show an improbable and paranoid world of the protagonist, Josef K., are constructed and adjusted by the cinematographic language; in a second moment, we analyze Welles' architecture, space and dreamlike atmosphere, that is, how Kafka's narrative space is imagined and materialized in the transposition into filmic language.

**Keywords:** Orson Welles; Franz Kafka; Cinema; Comparative study.

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras, área de Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Unesp e docente do curso de Letras/Espanhol e do Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, UEMS. E-mail: abotoso@uol.com.br

<sup>2</sup> Mestre em Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras de Assis (Unesp), Brasil.



## INTRODUÇÃO

A princípio, quando percorremos as primeiras linhas da narrativa de duas obras de Franz Kafka, *O processo* e *A metamorfose*, deparamo-nos com quartos e uma interioridade que apontam para uma realidade instável e fragmentada. O despertar, como vemos nas duas obras, apresenta-se como um pesadelo: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA, 1985, p. 7), “Certamente alguém havia caluniado Josef K., pois uma manhã ele foi detido [...]” (KAFKA, 1988, 7).

Nessas duas passagens, instaura-se o início de um percurso problemático e inesperado para os dois protagonistas, cujas trajetórias serão permeadas pelo insólito e pela incerteza do que efetivamente teria ocorrido.

A obra *O Processo* conta a história de Josef K., um bancário que, numa determinada manhã, vê em seu quarto dois agentes policiais que lhe comunica que está sendo preso. Porém, em toda a narrativa, o crime não é especificado, já que é condenado por um tribunal misterioso: “Ouviu imediatamente alguém bater à porta e um homem entrou. Nunca vira o homem na casa” (KAFKA, 2017, p. 8). Como ressalta Carone (1988), a ação que é confirmada já no primeiro capítulo, é posta em dúvida, pelo motivo de que, na detenção, intervém a inadequação mediante a realidade.

Já nas primeiras frases do romance fica evidente que Kafka projeta, com sua escrita, um universo comum a todos nós, onde a principal personagem é o *homem*. Com esse destaque, o narrador heterodiegético observador nos aproxima e nos faz acompanhar, junto com ele, o caso particular e incomum do protagonista. Assim, quando se desdobra a narrativa, questionamos qual o motivo da acusação levantada sobre o protagonista por uma simples frase objetiva: “Certamente alguém havia caluniado Josef K. [...]” (KAFKA, 1988, p. 7).

Trazendo essas reflexões ao âmbito cinematográfico, em 1962, o cineasta americano Orson Welles nos oferece a atmosfera de pesadelo encontrada em *O Processo*, cujo título do filme é o mesmo do livro, porém em francês: *Le Procès*<sup>3</sup>. Constatamos que, na obra

---

<sup>3</sup> A versão cinematográfica de Orson Welles foi filmada na Iugoslávia, França e Itália.



cinematográfica, por meio da relação entre literatura e cinema, as imagens em movimento emergem das palavras estáticas do papel da obra de Kafka, atribuindo, assim, uma nova maneira de organizar a matéria narrada da obra literária e, dessa maneira, a continuação do mistério do processo foi recriada, realçando ainda mais, por intermédio dos recursos cinematográficos, a trajetória do protagonista.

Vale destacar que Orson Welles (1915-1985) foi roteirista, ator, radialista e diretor de trabalhos para a televisão e para o teatro. Nesses campos de atuação, conforme pondera Bueno (2016), ele

dialogou com autores clássicos como Shakespeare – filmando *Otelo*, *Macbeth* e *O mercador de Veneza* – e Cervantes, em seu *Dom Quixote*, cuja montagem final se deu postumamente a partir do material que filmara ao longo de muitos anos. Welles também levou à tela os romances *The magnificent Andersons* (1942), de Booth Tarkington (filme cujo título no Brasil é *Soberba*), *Badge of evil* (1958), de Whit Masterson (no Brasil, *A marca da maldade*) e *The Trial* (1962), de Kafka (no Brasil, *O processo*), além de ter realizado outros trabalhos a partir de obras e autores como Conrad e Melville (BUENO, 2016, p. 362).

Nota-se que Welles demonstra uma propensão para a realização de filmes baseados não só em obras consideradas como grandes clássicos da literatura universal, mas também romances contemporâneos de sua época, sendo reconhecido e aclamado por tais produções cinematográficas.

Diante do exposto, este artigo propõe analisar, na perspectiva comparativa, a configuração do filme de Orson Welles, *O Processo*, exibido em 1962, apontando algumas alterações verificadas na transposição da linguagem literária para a linguagem do cinema. Nesse sentido, as reflexões que se seguem destacam, entre outros aspectos, o ponto de vista que determina a perspectiva do filme para o espectador, como as personagens foram esboçadas e, sobretudo, como foram transpostos os enunciados verbais de Franz Kafka para o formato cinematográfico, evidenciando a maneira pela qual Welles consegue recriar a atmosfera do romance kafkiano, o tratamento da questão temporal, e se observa, com especial destaque, a forma pela qual ele plasma a personagem Josef K. no cenário da narrativa fílmica.

### **1. O lugar de encontro: o início da realidade do mundo improvável e paranoico de Josef K. na versão cinematográfica**

Quando se busca estudar as relações que se manifestam na adaptação de uma obra escrita em prosa para a sua versão fílmica, a questão do grau de fidelidade ao texto que deu origem à



adaptação sempre vem à tona, e se procura verificar em que medida o filme aproxima-se ou se afasta daquela. Dessa maneira,

[...] [h]ouve época em que era mais comum certa rigidez de postura, principalmente por parte dos apaixonados pelo escritor cuja obra era filmada. Exigiam a fidelidade, queriam encontrar Kafka no filme *O processo* de Orson Welles, ou Flaubert no *Madame Bovary* de Jean Renoir ou mesmo no filme homônimo de Vicente Minelli. No entanto, nas últimas décadas tal cobrança perdeu terreno, pois há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorreram na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar a idéia do “diálogo” para pensar a criação das obras, adaptações ou não. O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura (XAVIER, 2003, p. 61).

Assim, da exigência de uma fidelidade extrema de uma película em relação ao livro que lhe deu origem, por parte dos receptores (os espectadores e também os críticos), passou-se a valorizar o diálogo entre essas duas artes, enaltecendo os elementos que evidenciam as particularidades de cada uma delas:

O estudo da relação entre narrativas literárias e cinematográficas, portanto, não se restringe ao campo do que se convencionou chamar de “adaptação”, não se limita à análise dos procedimentos formais utilizados para recriar, através de uma arte mista como o cinema, uma intriga inicialmente tecida apenas com palavras, embora a quantidade de filmes baseados em obras literárias seja praticamente incontável. O fenômeno de leitura/reescritura de textos literários pelo cinema tem permitido várias abordagens, que, por diferentes vias, contribuíram não só para que se pensassem os pontos de contato entre as duas artes, mas também suas peculiaridades (FIGUEIREDO, 2011, p. 18-19).

Revela-se uma tarefa mais promissora verificar o diálogo que se estabelece entre a narrativa literária e a fílmica, “valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e assume como ponto de partida e não de chegada” (XAVIER, 2003, p. 62). Além disso, vale ressaltar que “difícilmente pode-se analisar um filme sob a ótica de sua fidelidade”, uma vez que “as adaptações mais criativas são as que melhor atualizam para diferentes audiências a riqueza de significados de um texto literário” (CORSEUIL, 2009, p. 303), conforme se pode observar na transposição de *O processo* para a linguagem das telas.

O diálogo entre essas duas linguagens concede ao cineasta emaranhar-se nas teias da interpretação, e podemos afirmar que o espectador traz algumas expectativas em relação ao filme, ainda mais se nos referimos ao cineasta norte-americano Orson Welles. Admite-se dizer, de modo geral, que um romancista lida com a linguagem verbal, enquanto um cineasta lida com



outros materiais de expressão, tais como: imagens visuais, música e a língua escrita, que se refere, conseqüentemente, aos créditos e aos títulos. Nessa perspectiva, vamos evidenciar, então, alguns “elementos técnico-artísticos” do filme, considerando-os como discurso significante.

Em relação à língua escrita, um pequeno texto claro e específico sobre a obra é posto diante do espectador no início da criação cinematográfica de Wells. O fragmento é de autoria de Louis Chauvet, que publicou seu escrito num jornal francês chamado *Le Figaro*. Dessa forma, temos, abaixo, a transcrição do referido texto que se situa pela forma escrita e sem acompanhamento da trilha sonora. Como uma epígrafe, ele alude ao destino da personagem protagonista:

[...] começando com uma ideia relativamente simples, Kafka nos lança a um mundo incoerente, absurdo e surreal. A ideia é a seguinte: burocratas, o sistema de administração e o poder, esmagam o indivíduo. O indivíduo torna-se uma vítima da asfixia da sociedade quando por sorte – ou azar- esta o lança em uma das engrenagens do sistema (Trecho extraído aos 22s do filme *O Processo*, 1962).

A partir desse fragmento, algumas ideias são lançadas, principalmente no que diz respeito ao aspecto surreal e absurdo que o romance nos traz. Posterior ao pequeno texto, já tecendo os créditos iniciais, a ênfase recai sobre o título que aparece em francês: *Le Procès*, acompanhado por uma música instrumental do compositor barroco italiano Tomaso Albinoni (1671- 1751) chamada *Adagio in G Minor*. Por ser um adágio, o andamento da melodia da música é lento, até que miramos a ilustração trabalhada pela narrativa oral da parábola “Diante da Lei” que, no romance, aparece no capítulo 9, denominado “Na catedral”:

[...] Perante a lei, há um porteiro. Um homem do interior vem até a porta e pede para entrar. Mas o porteiro diz que não pode deixá-lo entrar na lei agora. O homem pensa um pouco nisso, e depois pergunta se poderá entrar mais tarde. “Isso é possível”, diz o porteiro, “mas não agora”. O portão da lei é aberto, como sempre acontecesse, e o porteiro fica de lado, então o homem se inclina e tenta ver lá dentro. Quando o porteiro repara nesse gesto, ri e diz: “Se está tentando a tentar, tente entrar, mesmo eu tendo dito que não pode. No entanto, cuidado: eu sou poderoso. E sou somente o mais inferior dos porteiros. Mas tem um porteiro para cada uma das salas e cada um deles é mais poderoso que o anterior. Não suporto olhar para além do terceiro”. O homem do interior não esperava dificuldades desse tipo, a lei devia ser acessível a qualquer um, a qualquer momento, mas agora ele olha com mais atenção para o porteiro em seu casaco de pele, vê seu nariz curvo, sua barba comprida, e conclui que é melhor esperar até ter permissão para entrar. O porteiro dá-lhe um banco e deixa que se sente ao lado do portão. Ele fica sentado ali por dias e anos. Tenta obter permissão vez por outra e cansa o porteiro com seus pedidos. O porteiro faz várias perguntas, pergunta de onde ele viera e muitas outras coisas, mas são perguntas desinteressadas, como as que fazem os homens grandiosos, e ele sempre acaba dizendo que não pode deixar o outro entrar. O homem viera bem equipado para sua jornada, e usa de tudo,



independentemente do valor, para subornar o porteiro. Este aceita de tudo, mas ao fazer diz o seguinte: “Aceitarei isso apenas para que você não pense que tem algo que fracassou em fazer”. Ao longo de muitos anos, o homem observa o porteiro quase sem fazer pausa. Esquece que existem outros porteiros e começa a achar que esse é a única coisa que o impede de obter acesso à lei. Ao longo dos primeiros anos, ele blasfema contra a sua situação em voz alta, mas mais tarde, conforme envelhece, passa a apenas murmurar consigo. Fica senil e passa a conhecer até as moscas que cobrem o casaco de pele do porteiro com o passar dos anos em que o ficou estudando, e até pede que o ajudem a fazê-lo mudar de opinião. Finalmente, seus olhos ficam fracos e ele não sabe mais se está ficando escuro ou se somente seus olhos o estão enganando. Mas ele agora parece enxergar uma luz indistinguível começando a brilhar na escuridão atrás da porta. Não tem muito tempo de vida agora. Pouco antes de morrer, o homem reúne toda a experiência de todo esse tempo focado em uma única pergunta que ele nunca fez ao porteiro. Ele o chama, pois não consegue mais erguer seu corpo teso. O porteiro tem de debruçar-se muito, visto que a diferença de tamanho dos dois mudou muito, para a desvantagem do homem. “O que quer saber agora?”, pergunta o porteiro, “você é insaciável”. “Todos querem ter acesso à lei”, diz o homem. “Como é que, ao longo de tantos anos, ninguém além de mim pediu permissão para entrar?”. O porteiro compreende que o homem chegou ao fim, que sua audição se fora, e então, para poder ser ouvido, grita para ele: “Ninguém mais poderia ter entrado por aqui, pois essa entrada foi feita somente para você. Agora posso ir lá fechá-la (KAFKA, 2017, 255-256).

Esse fragmento do romance é verbalizado por uma voz over, “que se sobrepõe à imagem e a comenta” (XAVIER, 2003, p. 68). Esse trecho é extremamente relevante, porque, a partir dele, instaura-se um procedimento metalinguístico, no qual a história da parábola e a de Josef K. entrecruzam-se, evidenciando que tanto o camponês quanto o personagem do filme buscam por justiça, pelo amparo da lei, contudo, a ambos é vedado o seu acesso e os dois terminam como vítimas de um sistema judiciário injusto, que se mostra ineficaz e fora do alcance das personagens – a do romance/filme e a do texto que é lido nos momentos iniciais da narrativa fílmica.

A parábola, na adaptação cinematográfica, atua como uma síntese e preparação do núcleo central do enredo. As imagens em preto e branco criadas por uma técnica chamada *pinscreen animation*,<sup>4</sup> são acompanhadas pela narração do próprio Orson Welles que, na película, faz o papel do advogado Hastler. Num tom moral e ao mesmo tempo profético, porque antecipa a situação do filme, a parábola elucida o impedimento da Lei destinado ao homem, impedimento este, ocasionado por um guardião que representa a não liberdade e que lhe tira, portanto, sua atitude de independência. O homem, por sua vez, torna-se o responsável pela sua

---

<sup>4</sup> A animação feita a partir da parábola Diante de Lei foi produzida por um ilustrador e cineasta russo chamado Aleksánder Aleksádrovitch Aleksêieff (Alexandre Alexandrovitch Alexeieff). A técnica utilizada por ele se denomina *pinscreen* e se caracteriza pela tela que se constitui por pinos móveis que projetam sombra quando estão posicionados em diferentes maneiras. Dessa forma, criando filmes animados com vários efeitos visuais.



fracassada tentativa de “entrar na Lei”, visto que, como afirma o estudioso Ruy Alves Jorge (1968), não se pode penetrá-la no seu sentido e no seu alcance.

Mais adiante, a história se inicia da mesma maneira que a obra, entretanto, a câmera no primeiro-plano, num processo de gradação, que vai de um tom fosco à completa nitidez da imagem, coloca-nos o rosto de Josef K., um rosto com expressão serena, com os olhos fechados. Como o rosto está isolado, o espaço, por sua vez, é delimitado. O seu sono, conseqüentemente, é interrompido, trazendo-lhe a atmosfera conturbada. Segundo Rittiner (1965), o primeiro-plano “destina-se a mostrar o rosto de um só ator ocupando a tela inteira; [...] define a condição emocional do personagem ou chama a atenção para um pormenor da ação que poderia passar despercebido” (RITTINER, 1965, p. 17). Vale destacar que o ator Anthony Perkins, que interpretou Norman Bates no clássico filme *Psicose* (1961), de Alfred Hitchcock, ganha papel principal na adaptação de Orson Welles, elevando, por assim dizer, com sua atuação, o protagonista.

Embora o filme tenha sido produzido muitos anos depois da publicação do romance (quase quarenta anos os separam), o materialismo de sua ficção se funda num laço de imagens que estampam um pesadelo muito atual. Dessa forma, esse elemento torna-se decisivo para reforçar o processo de uma vítima do Estado. Assim, quando o cineasta reorienta Kafka, designa, pela sua imaginação, uma potência mais ampla e abusiva do aparelho totalitário que ataca o indivíduo no meio social, que não sabe o porquê de estar preso. Portanto, ao ressituar a história, uma atmosfera grandiosa e abstrata exprime “[...] o olhar daqueles que caem por sob as rodas do tanque triunfal da Justiça” (LÖWY, 2013, p. 78) e se tornam vítimas impotentes, que nada conseguem fazer para modificar a situação de opressão na qual estão imersos, como é o caso do protagonista Josef K, que tanto no filme quanto na narrativa ficcional irão sucumbir, porque estão fadados ao fracasso, uma vez que lei, justiça, poder são realidades abstratas, que não estão ao alcance dos mais fracos e seus representantes funcionam como forças diabólicas que destroem àqueles que sobre os quais recai uma simples suspeita de que teriam cometido algum crime.

## **1.2 A arquitetura, o espaço e a atmosfera onírica da originalidade de Orson Welles**

Welles, quando adapta o romance de Kafka, projeta, pelas técnicas do cinema, espaços que, com um papel estético e expressivo, dão apoio à trajetória do protagonista. Sendo assim, quando sugere um ambiente de sonho e pesadelo, a adaptação cinematográfica evidencia uma expressividade concebida pelos meios visuais, indo mais além da própria significação que o



cenário nos oferece. Quer dizer, situar o universo imaginário que é materializado, nos mostra o modo como esse espaço foi representado, carregado de imagens com conotações simbólicas que revestem a história.

Nesse passo, lembremo-nos, novamente, da primeira cena do quarto. A câmera nos direciona e nos permite visualizarmos o ambiente predominante, além dos objetos de cena: a cama, o pequeno armário, o relógio de parede e o quadro do Van Gogh, chamado *Girassóis* (1888) que aparece num canto do quarto. Por outro lado, acima da cama observamos também um quadro que retrata mulheres nuas, que, desde então, apresenta o caráter romântico e sexual de Josef K. no romance. É nesse quarto que se verifica a transfiguração da realidade, que se inclui, como acentua Carone (1988), num mundo de aparência ou de um processo de pensamento. Cabe destacar que esse mundo de aparência pode ser destacado em alguns trechos do livro:

“[...] mas **não conseguia pensar com clareza** com aquele pessoal ali [...]” (KAFKA, 2017, p. 10, grifo nosso).

“ – E o que é que você quer? – perguntou K., olhando desse **novo desconhecido** para o outro chamado Franz, que permanecia junto à porta” (KAFKA, 2017, p. 9, grifo nosso).

“Nunca vira o homem na casa. Era magro, mas de forte constituição, usava roupas pretas e justas, com muitas dobras e bolsos, fivelas e botões e um cinto, tudo dando impressão de ser muito prático, mas **sem deixar muito claro para o que de fato serviam**” (KAFKA, 2017, p. 7, grifo nosso).

A partir do momento em que a detenção fora instituída, uma cena longa do filme, assim como no romance, se destina ao diálogo entre os agentes e o protagonista no quarto da pensão. Dessa forma, se inicia no quarto, na cozinha e, por fim, no quarto de sua vizinha, uma mulher chamada Bürstner; e nesse último ambiente, Josef K. vê que há três colegas de trabalho. Nessa cena é interessante destacar a câmera subjetiva que adota o ponto de vista de Josef K. como se estivesse olhando para os três rapazes que, a todo instante, permanecem praticamente mudos, “dialogando” apenas por expressões faciais. De outro lado, há, também, o destaque do plano americano que corta os personagens acima da cintura e os deixam mais próximos da tela, como numa espécie de *zoom*.





Figura 1: Aqui, observamos a Câmera-subjetiva no momento em que Josef K. olha para seus colegas de trabalho, juntamente com o plano americano, aos 10m34s. (*O Processo*, 1962).

Acompanhando o nervosismo de Josef K. nos ambientes descritos acima, surge seu primeiro interrogatório. Porém, antes de chegar ao local indicado pelos agentes, depara-se com uma estátua encoberta. A câmera panorâmica desce dando uma visão geral de um grupo de pessoas, lembrando um campo de concentração, com um aspecto doentio, com poucas roupas e com idade avançada, sendo que todos estão identificados com placas enumeradas. Assim, o plano conjunto mostra as personagens e o ambiente em que se encontram. Quanto à estátua, cuja imagem segue logo abaixo e que, na cena, está acima de um objeto concreto, relembra um costume da tradição católica em que, quando se vela uma imagem, é porque ela antecipa o luto pela morte. Num certo sentido, trazendo essa consideração ao filme, podemos aproximá-la à trajetória do acusado até a sua morte.



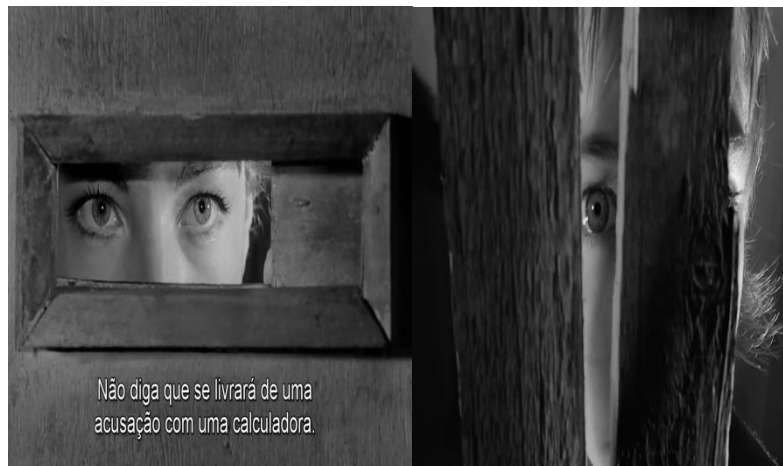
Figuras 2 e 3: Nas duas figuras da versão cinematográfica, observamos a estátua aos 35m57s. e Josef K. caminhando entre homens e mulheres, aos 36m05s. (*O Processo*, 1962).



Além desses casos especiais, o tribunal merece destaque. Assim como descrito no romance, é constituído por dois prédios, “[...] altos, cinzentos, de aluguel, habitados por gente pobre” (KAFKA, 1988, p. 42). Com esses aspectos, podemos notar os porões da corrupção a que o texto alude e no momento em que Josef K. adentra a sala de audiência. Entretanto, a sala se apresenta na adaptação cinematográfica como se fosse um espetáculo: vários homens sentados em cadeiras na parte inferior e superior o aguardam, dando a entender que Josef K. atua como se fosse o ator principal. Em contrapartida, nos atentamos à audácia do protagonista que perceberá que só encontrará Justiça indo de cômodo em cômodo, mexendo-se, pelo qual vem a perceber que não há a necessidade de um advogado o representar, pois para ele “[...] era muito mais relevante chegar à clareza sobre sua situação” (KAFKA, 1988, p. 10).

Quando Josef k. começa a se aprofundar no cerne da Lei, nota, ao sair da sala do interrogatório, que a porta, ao ser fechada, dobra de tamanho, sendo mais alta que ele. Por este fato, a Lei se mostra ainda mais inalcançável para o homem, como se estivesse distante e muito “superior”. Dessa maneira, além da porta, o cenário do filme apresenta espaços amplos, assim como o prédio onde nosso herói habita, o seu local de trabalho e o prédio do Tribunal. Sendo assim, a atmosfera sufocante do livro passa a ser outra no filme: uma *atmosfera grandiosa*, que se caracteriza também pelo aspecto surreal que se centra no sonho ou pesadelo.

Percorrendo ainda pelas trilhas do horizonte estético, deparamo-nos, em algumas cenas, com o olhar de algumas personagens, dando a entender que esses olhos fazem parte de uma realidade desconhecida a Josef K., que nos trazem, num primeiro plano, miradas que vigiam seu trágico destino. Ora parecidos com o olho do Ciclope, ou seja, restando apenas um olho, retratando essa criatura mitológica, ora atuando em conjunto, detectam, ainda mais, as profundezas de um tempo escurecido e misterioso. Assim como “um juiz ou alguém pode estar espiando do outro lado” (*O Processo*, 1962), esta função também nos é atribuída. Convém, então, destacar, que essas espiadas não são apenas “olhos”, entretanto, significam mais além do que a simples representação que operam. Além disso, é interessante nos atentarmos para a simbologia do olhar: “O olhar é uma força de grande alcance e magia, podendo captar uma realidade visível, invisível, profunda e infinita e quem sabe até o que mais [...]” (FERREIRA, 2013, p. 139). Tratando-se dessa simbologia do olho, convém lembrar a pintura *The false mirror*, 1928 (*O falso espelho*), de René Magritte, a qual retrata o que é visto e o que está sendo visto, um sendo o reflexo do outro.



Figuras 4 e 5: Leni que recebe Josef K. e seu tio na casa do advogado aos 50 mins e 8 segs e a menina que observa pela fresta na casa do pintor Titorelli à 1h40m13s. (*O Processo*, 1962)



Figura 6: *O falso espelho (Le faux miroir)*, 1929. René Magritte. Óleo sobre tela. Nova York, Museum of Modern Art.

A pintura de Magritte, conforme pondera Marcos Fabris (2014, p. 110, grifo do autor), pode ser interpretada como uma necessidade de um “olho-sujeito-pensante” que, “em suas constantes tentativas de se desembotar, continuamente aperfeiçoaria e educaria suas múltiplas funções para funcionamento *em conjunto*”, incitando o abandono do papel

de recepção passiva para uma reflexão crítica, tal como ocorre com o olhar reproduzido no filme de Welles. Neste, o olhar que espia desvela sentimentos de medo, mas também de alguém que sempre sabe algo mais que Josef K. e, no entanto, recusa-se a revelar-lhe a razão da perseguição que ele sofre.

A rigor, além dos olhares que fazem parte da realidade desconhecida para o acusado, notamos, também, uma ligação entre o mundo em que a Justiça projeta e que anula ao mesmo tempo, em razão de que Josef K. busca uma lei que está escondida atrás de uma porta, e que, deste modo, é preciso atravessar algumas antes de chegar ao seu destino. Melhor dizendo, entra numa ilusão que está no quarto, no Tribunal, nos corredores e nas conversas. Como a obra literária se estrutura, entre outros aspectos, por uma narrativa labiríntica, o que é sustentado no filme é uma arquitetura que dificulta a saída, pelo motivo de nosso herói permanecer preso no interior e não conseguir encontrar a realidade absoluta. Nas imagens em que se seguem, constatamos uma espécie de emaranhado de caminhos que se encontram dentro do Tribunal. O corpo do acusado é um pouco fragmentado pela luz que atravessa as frestas, deixando um aspecto embaraçoso. Num outro ponto de vista mais técnico, a câmera, nessa cena, se desloca mais rapidamente, como numa espécie de *quick motion*.



Imagem 7 e 8: Josef K. correndo pelos corredores labirínticos do Tribunal à 01 h 47 mins e 38 segs e o corredor na segunda imagem, à 01h47m46s. (*O Processo*, 1962).

No texto literário, Josef K morre “como um cão” (KAFKA, 1988, p. 246), num episódio no qual o narrador nos aproxima, por meio de descrições, a uma lógica do enredo que não conseguimos entender: “Onde estava o juiz que ele nunca tinha visto? Onde estava o alto tribunal ao qual ele nunca havia chegado?” (KAFKA, 1988, p. 246). Em vez da faca, na versão cinematográfica os algozes jogam uma bomba no buraco onde está

nosso protagonista e saem de cena. Josef K., que permanece imóvel, se levanta posteriormente e solta altas gargalhadas, com uma mistura de tragédia e riso. Ou seja, mesmo no fim, foi livre para abandonar seu destino, acompanhado por algozes que não lhe matam com suas próprias mãos.

Restando apenas alguns minutos do final do filme, aparecem na tela alguns créditos e, por último, um slide da ilustração da parábola “Diante da Lei”, cuja imagem retrata o guarda fechando a porta. Deduzimos que a história se encerra por aqui. A porta da Lei foi fechada e não se poderá fazer mais nada. O homem, na ilustração da parábola, morreu e o mesmo acontece com Josef K.

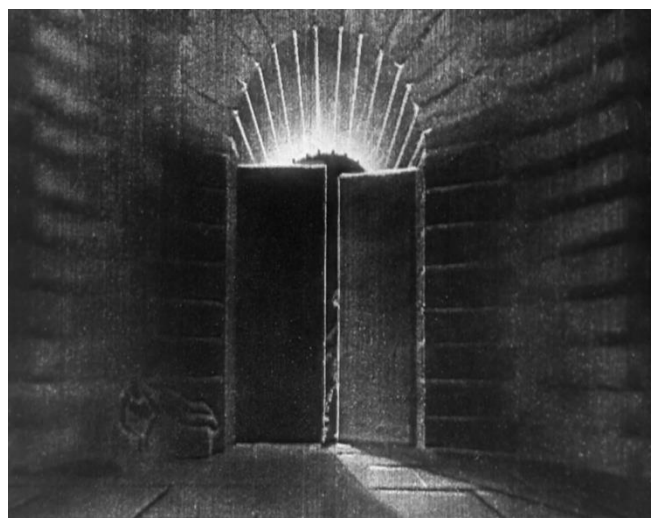


Imagem 9: Ilustração da parábola “Diante da Lei” que aparece no final do filme à 01h58 m50s.

A repetição de um trecho da parábola no fim da película (ela aparece nos seus momentos iniciais), além de reforçar o efeito metalinguístico, já que tanto o camponês quanto Josef K. são vítimas impotentes do sistema judiciário e perdem a vida lutando por um direito, que lhes é tacitamente negado, potencializa também a onisciência do narrador de Kafkiano e, por intermédio desse deslocamento e da sua retomada, instaura “uma fundamental chave de leitura para a película” (BUENO, 2016, p. 365), enfatizando a injustiça como um dos grandes males das sociedades contemporâneas.

A filmagem em preto e branco propicia também um efeito de contraste e de indeterminação, embaralhando espaço e tempo, em conformidade com Bueno (2016)

[...] 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 experiência 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 da câmera, [...]. A “comunicação de fundo” entre os cenários ocorre através da profundidade de campo e de constituição de zonas distintas, planos de temporalidades e topologias múltiplas, aliada à comunicação direta entre certos cenários: em vez de produzir lacunas através dos cortes – intervalos de tempo –, há uma construção cenográfica que dá conta do “absurdo” contido desde já no romance por meio 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*; pertencimento e não pertencimento à lei (BUENO, 2016, p. 372).

As oposições assinaladas, negro/branco, justiça/injustiça/ conhecer/desconhecer, vida/morte, luz/sombra, remetem ao Barroco, e deixam patente o absurdo da existência de Josef K., aprisionado num mundo de contrastes, que conduzem a um final trágico. O uso das cores, nesse sentido, configura-se como mais um dos recursos expressivos empregados no filme para dar conta do drama que a personagem vive, obscurecendo o ponto de vista e “construindo um protagonista ambíguo, vacilante, de um desespero contido, cuja ironia, marca do seu cotidiano, acaba se convertendo em tragédia, seu inevitável destino” (BUENO, 2016, p. 367).

### **CONCLUSÕES: o fim da peregrinação**

Por fim, investigando as semelhanças e diferenças entre as duas versões, podemos verificar que as imagens do filme se prologaram além das bordas da tela, trazendo, pelo modo de interpretação “wellesniana”, sua percepção, seus critérios e seus valores que nos fizeram peregrinar pelos meandros do processo cinematográfico.

É evidente que o filme merece um aprofundamento, no entanto, as reflexões que foram expostas deixaram evidente o estilo do cineasta, pela maneira que pintou nas telas do cinema e pela ausência de cores, o mistério que sustenta o texto literário, cuja ação se desenvolve nos bastidores do Tribunal, num cenário aflitivo e soturno. Dessa maneira, quando passamos pela escadaria do *Palazzo di Giustizia*, que se encontra em Roma, e pelo museu *A Gare d’Orsay*, em Paris, cenários que Welles percorreu, miramos como o ambiente de Kafka foi criado e como esses espaços garantiram à narrativa fílmica a identidade de um homem que não tem nacionalidade, com apenas a primeira letra do sobrenome “K”.

Com o texto literário, a singularidade da obra que já, no primeiro capítulo, revela que “alguém” caluniou Josef K., traz personagens e acontecimentos que, aos nossos olhos, parecem normais e que tudo é duvidoso: o sistema, os amigos, ou seja, qualquer



pessoa. O *onde estou e o que fiz de errado* mostra, também, a convicção do protagonista de que é inocente, pelo fato de que, quando lhe anunciam a prisão, pensa ser uma farsa combinada pelos seus colegas de trabalho: “Ele podia levar tudo na brincadeira, uma grande pegadinha arranjada pelos colegas do banco por algum motivo desconhecido” (KAFKA, 2017, p. 10).

Com a subjetividade que o romance deixa nas linhas da narrativa, torna mais explícito a construção de um personagem vaidoso, objeto de um processo, dando a entender, como aparece no texto de Löwy (2013), que só é culpado porque faz parte da condição humana. Entretanto, se faz parte dessa condição, por que as outras personagens não são também objeto dessa perseguição e desse destino que culmina em tragédia? Aí fica evidenciada a condição absurda da existência humana, que somente uns poucos, como é caso de Josef K., se dão conta, enquanto os demais seguem suas existências, ignorando ou tentando ignorar o fato de que a realidade é um amálgama de incongruências, de fatalidades, que podem surgir de repente e mudar o curso de uma vida para todo o sempre.

O filme, ao manter o cerne do romance, isto é, a questão da dúvida em relação ao crime que Josef K. teria cometido, valorizando-a desde o princípio, por meio da menção da parábola “Diante da lei”, inscreve-se no seio da contemporaneidade, ao exigir um espectador ativo, que reflita sobre o que vê e que seja capaz de captar a crítica que se tece ao universo contemporâneo, no qual a solidão, as máquinas, o egoísmo destroem a essência do ser humano, que se torna uma vítima impotente da burocracia que impera em todos os aspectos da vida moderna, podendo ter consequências desastrosas para o indivíduo e o espaço no qual ele transita.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas. SP: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus: 1995.

ANDERS, Günther. **Kafka: pró e contra, os autos do processo**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.



BUENO, Kim Amaral. Orson Welles encara Kafka: mirando a lente para o suspeito. *Organon*, Porto Alegre, v. 31, n. 61, p. 359-374, jul/dez. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/65368/39343>. Acesso em: 10 ago. 2020.

CARONE, Modesto. Posfácio. In: FRANZ, Kafka. **O Processo**. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense 1988. P. 279-292.

CIRLOT, Juan Eduard. **Diccionario de Símbolos**. Barcelona: Editorial Labor, 1992. Disponível em: <http://www.libroesoterico.com/biblioteca/Diccionarios/Cirlot-Juan-Eduardo-Diccionario-de-Simbolos.pdf>. Acesso em: 14 out. 2017.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009, p. 295-304.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FABRIS, Marcos. Arte moderna: vanguarda e emancipação. *Fronteiras*, n. 12, junho de 2014, p. 108-120. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiras/article/view/17922/14593>. Acesso em: 10 ago. 2020.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013. (Livro digital). Disponível em: [http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem\\_digital.pdf](http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem_digital.pdf). Acesso em: 14 out. 2017.

FERRARI, Sônia Miguel Campaner. Kafka, Benjamin: o natural e o sobrenatural. *Trans/Form/Ação*, v. 30, n. 2, Marília, 2007. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010131732007000200010&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010131732007000200010&lang=pt). Acesso em: 25 ago. 2017.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Literatura e cinema: intersecções**. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 37, Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 13-26. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/elbc/n37/2316-4018-elbc-37-13.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2020.

KAFKA, Franz. **O processo**. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense 1988.

KAFKA, Franz. **O processo**. Tradução: Caio Pereira. São Paulo: Novo século, 2017.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

JORGE, Ruy Alves. **Interpretação de Kafka**. São Paulo: L. Oren – Editora, 1968.

LÖWY, Michael. Escritas de luz: Der Prozess — The Trial. *Revista Terceira Margem*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura/Universidade





Federal do Rio de Janeiro, v. 17, n. 28, p. 43-78, jul-dez. 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10760/7931>. Acesso em: 12 out. 2017.

O PROCESSO. Direção e Roteiro: Orson Welles. Produção: Michael Salkind. França/Itália/Alemanha. Paris-Europa Productions/Hisa-Films 1962, versão em preto e branco, 120 m.

PELLEGRINI, Tânia; JOHNSON, Randal; XAVIER, Ismail; GUIMARÃES, Hélio; AGUIAR, Flávio. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

RITTINER, Maurício. **Compreensão de cinema**. São Paulo: Coleção Buriti, 1965.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: papiros, 1994.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In*: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-89.