

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS - UFAM
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/MESTRADO - PPGL

THAIS AMANDA QUEIROZ DA SILVA

***A PERSONAGEM KAFKIANA: UMA ANÁLISE DE KAFKA NA OBRA O
PROCESSO, DE ORSON WELLES***

MANAUS - AM

2025

THAIS AMANDA QUEIROZ DA SILVA

***A PERSONAGEM KAFKIANA: UMA ANÁLISE DE KAFKA NA OBRA O
PROCESSO, DE ORSON WELLES***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas - UFAM, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Orientador Prof. Dr. Norival Bottos Júnior

MANAUS - AM

2025

Ficha Catalográfica

Elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S586p Silva, Thais Amanda Queiroz da
A personagem kafkiana: uma análise de Kafka na obra "O processo", de Orson Welles / Thais Amanda Queiroz da Silva. - 2025.
110 f. : il., p&b. ; 31 cm.

Orientador(a): Norival Bottos Júnior.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Amazonas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Manaus, 2025.

1. Análise. 2. Discurso . 3. Kafkiano. 4. Linguagem cinematográfica. 5. Personagem kafkiana. I. Bottos Júnior, Norival. II. Universidade Federal do Amazonas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título

THAIS AMANDA QUEIROZ DA SILVA

***A PERSONAGEM KAFKIANA: UMA ANÁLISE DE KAFKA NA OBRA O
PROCESSO, DE ORSON WELLES***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Estudos Literários.

Aprovado em 07 de julho de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Norival Bottos Júnior (UFAM)

Prof Dr. Cacio José Ferreira (UNB)

Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira (PUC Goiás)

Prof. Dr. Gerson Bruno Forgiarini de Quadros. (UFAM- IEAA)

À minha avó, que me ensinou o valor da
educação e com quem guardo a mais longínqua
e afetuosa memória.

À Maria Lima.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de dedicar minhas sinceras palavras de agradecimento a um grupo de pessoas que foram essenciais na minha trajetória acadêmica até aqui. Todas elas têm uma parte registrada nessa etapa tão significativa da minha vida.

Costumo dizer que a jornada que me trouxe até aqui “era pra ser”, pois quando me deparei com a possibilidade de estudar duas das coisas que mais amo na vida - a literatura e o cinema - em uma pós-graduação, eu não estava esperando, mas, eis que encontrei uma pessoa que me “arrastou para esse lado sombrio da força”, meu orientador! Brincadeiras à parte, gostaria de agradecer a esse homem que acreditou em minhas potencialidades lá no fim da graduação, o professor Norival. Arrisquei essa jornada junto com ele, porque sabia que só alguém com a mente tão mirabolante quanto a minha poderia entender minha forma de ver o mundo e atizar lenha na fogueira da minha curiosidade. Muito obrigada, professor!

Agradeço aos meus familiares, que, quando resolvi ir de mala e cuia para a capital para poder iniciar o mestrado, apoiaram das mais diversas maneiras, seja por um conselho amigável, seja pela pequena vaquinha que fizeram para me ajudar a custear a mudança. Tios, primos, primas, (especialmente a parceria especial de Geovana e Bruna, minhas “metades primas e metade irmãs”!) agregados, muito obrigada!

Agradeço aos meus avós, que me acolheram ainda na infância junto com minha irmã. Eu tinha 6 anos, estava confusa, mas encontrei um lar em sua casa, mesmo que o vovô reclamasse de a gente comer as suas bananas (os netos vão entender essa)! Mas, no fim das contas, o vô Francisco fez muito, muito mais do que imagina, de várias maneiras, ele contribuiu para que eu chegasse aqui. E à minha avó Maria, eu agradeço por tudo, desde a canção de ninar que cantava para mim na rede quando eu era pequena, aos ensinamentos, conselhos para o meu futuro e o que eu podia semear, os trocados que me dava escondido na surdina, até o cuidado nos momentos mais difíceis que passei. Mais que avó, é uma segunda mãe. Muito obrigada, vó!

Sou grata à minha irmã Beatriz, que dividiu comigo os momentos mais íntimos, os mais aleatórios, as brigas e até as roupas. Você sempre vibrou por mim, sempre desejou o meu sucesso, além de me ajudar nos perrengues de Manaus. Obrigada, mana! E Agradeço ao meu pai, de quem eu acredito fortemente ter herdado a sensibilidade perante o mundo e a vida. Ele tem um coração gigante e sempre almejou o melhor para mim, além de estar sempre lá quando eu preciso, antes, durante e no fim de qualquer jornada, além disso, nunca se negou a dar o seu melhor pelos filhos. Obrigada, pai.

Meus agradecimentos se direcionam também ao meu parceiro, meu companheiro, Vitor Eduardo. Sem você, Vitor, eu nem sei se teria entrado nisso tudo, para começo de conversa. Você é minha referência de determinação, incentivou-me a construir alguma coisa que fosse minha, a determinar alguma direção naquela minha vida caótica. Além disso, ainda foi peça essencial para eu não desistir de tudo, sempre se dispondo a ajudar nas dificuldades e sempre estando lá para qualquer situação. Muito, muito obrigada.

Agradeço às minhas colegas, Sara Almieira e Danielle Fabrício, que se tornaram amigas, as duas mestras em Letras mais legais que eu conheço. Não há cenário que eu visualize que tivesse feito tudo isso sem vocês, meninas. Obrigada por todo apoio, ajuda, fofocas, risadas, estresses, trocas, parceria e divisão de boletos!

Sou grata a todo o colegiado no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Professores, professoras e colegas, vocês contribuíram com meu crescimento de maneira muito rica.

No fim, mesmo aqueles que aqui não foram citados, mas que sabem ter feito parte disso de alguma forma positiva, obrigada, vocês estão nos meus pensamentos e memória.

“Tenho milhas a percorrer antes de dormir” (Cruz, 2020, p. 56).

RESUMO

No seguinte trabalho, analisamos Kafka através do discurso que toma seu lugar no mundo: a ideia de *kafkiano*. Mas, para isso, nos detemos na personagem, aquela que faz jus ao termo, dessa vez, construída pelo prisma do cinema, especificamente, em *O processo*, de Orson Welles. Por isso, nos detemos nessa obra, de modo a analisar como esse adjetivo se manifesta na história de uma personagem puramente fílmica (ainda que integrante de uma adaptação literária), nesse caso, Joseph K. Partimos do princípio de que o termo *Kafkiano* se consolidou no mundo cultural para se referir ao próprio Kafka, de modo que esse nome não revela somente um sujeito escritor, mas a uma função discursiva, o que se baseia nas teorias de Roland Barthes (2004) e Michel Foucault (2009). Nesse sentido, procuramos no filme as características que fazem dele a expressão do que é a personagem Kafkiana, que está, por sua vez, envolta nessa função discursiva. Para se chegar nesse ponto, a trajetória teórica que atravessamos se baseia em algumas questões, tais como: a relação entre literatura e cinema, com autores como Figueiredo (2010) e Jozef (2010); as implicações da era da modernidade para a criação de um imaginário coletivo e cultural, bem como o papel da arte da contemporaneidade, com Lipovetsky e Serroy (2015), Adorno (2003), Walter Benjamin (1976) e Jameson (2005); um conceito de Kafkiano (Oliveira; Lemos, 2024), e as perspectivas da linguagem cinematográfica na construção da narrativa e do discurso dentro da narrativa fílmica, com Ismail Xavier (2024) e Gilles Deleuze (2005). Portanto, essa pesquisa passa por elementos de cunho literário, histórico-sociais, culturais e artísticos.

Palavras-chave: Análise. Discurso. Kafkiano. Linguagem cinematográfica. Personagem kafkiana.

ABSTRACT

This study analyzes Kafka through the discourse that defines his place in the world: the idea of the Kafkaesque. To do so, we focus on the character—the one who embodies the term—this time constructed through the lens of cinema, specifically in *The Trial*, by Orson Welles. For this reason, we concentrate on this film in order to examine how the adjective manifests itself in the story of a purely cinematic character (albeit one within a literary adaptation), in this case, Joseph K. We begin with the premise that the term "Kafkaesque" has become established in cultural discourse as a reference not only to Kafka himself, but to a discursive function. This is based on the theories of Roland Barthes (2004) and Michel Foucault (2009). In this context, we look for elements in the film that make it an expression of what constitutes a Kafkaesque character—one that is, in turn, embedded in this discursive function. To reach this point, our theoretical trajectory draws on several key issues, such as: the relationship between literature and cinema, with authors like Figueiredo (2010) and Jozef (2010); the implications of the modern era for the construction of a collective and cultural imaginary, as well as the role of contemporary art, with Lipovetsky and Serroy (2015), Adorno (2003), Walter Benjamin (1976), and Jameson (2005); a concept of the Kafkaesque (Oliveira; Lemos, 2024); and the perspectives of cinematic language in shaping narrative and discourse within filmic storytelling, with Ismail Xavier (2024) and Gilles Deleuze (2005). Therefore, this research encompasses literary, historical-social, cultural, and artistic elements.

Keywords: Analysis. Discourse. Kafkaesque. Film language. Kafkaesque character.

PREÂMBULO

Minha história com a literatura e com o cinema, inicia-se muito cedo. Sempre fui aquela menina do grupo que vive “no mundo da lua”, e já sabemos como essa história termina. Desde pequena, sempre gostei de criar cenários, imaginar e criar, sempre senti tudo demais e acho que ser assim faz parte de cada pessoa que se deixa tocar pela arte, seja ela na linguagem que for.

Quando ingressei na faculdade de Letras, a única coisa que sabia é que, no auge dos meus 17 anos, queria aprender a escrever, pois cultivava aquele sonho clichê de jovens leitoras e criativas, que é ser escritora. Mas, dentro do curso, vi que eu tinha uma curiosidade gigante sobre todos os aspectos da linguagem, especialmente quando fiz uma disciplina de Literatura em vídeo, pois eu descobri que podia alinhar duas das coisas que mais me tocavam na vida, as palavras e as imagens.

No segundo período, eu decidi que, se fosse levar aquela carreira a sério, ia estudar literatura e cinema, não sabia como, mas era o que eu desejava. Porém, para quem me conhece, sabe que o processo de graduação não foi nada fácil. Assim como Kafka, nunca fui muito boa em lidar com as complexidades da mente e muitas vezes, não me achei boa a suficiente. Até que, quando achei que as possibilidades tinham se esvaído, surgiu a possibilidade de fazer meu primeiro trabalho sobre um filme na graduação, a obra se chamava *Sonhos*, de Akira Kurosawa. E, dali em diante, sem perceber, eu havia traçado meu caminho até este momento.

Construir essa dissertação não foi nada fácil, houve uma gama de dificuldades, bem sabe meu orientador! Mas, sei que durante esse processo, aprendi com essa pesquisa mais do que havia aprendido sobre esses temas da vida, por isso, ela faz parte de quem sou hoje. E ter feito tantas disciplinas legais e ter conhecido tantas pessoas incríveis, fez-me ver que há muito mais a ser explorado neste universo, coisas que me instigam para além do que faço agora. O processo de conhecer o mundo através dos livros te faz nunca se contentar ou se conformar. Mas, os livros também devem te levar as pessoas e é isso que, enquanto pesquisadora, eu busco. Desejo contribuir com a academia de Letras, mas também com as pessoas que devem ser afetadas pelas Letras, pela cultura e pelas ciências.

Por fim, gostaria de dizer que, neste trabalho, utilizei toda a bagagem que juntei nesse mestrado. Meus pensamentos e direcionamentos teóricos não seriam os mesmos sem compreender desde os estudos pós-coloniais até os estudos de memória, literatura e cinema. Sem todas as partes dessa jornada eu não conseguiria empregar um olhar cauteloso e atento ao meu objeto de estudo. Se deter sobre palavras, mas também sobre imagens que falam e que “pensam”, faz-me crer que a cultura, a arte e a linguagem são capazes de moldar sociedades

inteiras, interferir nas relações humanas e no mundo como ele é. Por isso, em Kafka, em *O processo*, de Orson Welles, posso ver como tudo o que experimentamos na contemporaneidade e hoje na cultura pós-moderna não é de fato por acaso. A obra de arte permeia os aspectos mais intrínsecos e as mais diversas instâncias da experiência dos sujeitos em nossa sociedade.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1 - A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA COMO DISCURSO E SUAS RELAÇÕES	15
1.1 Relações entre literatura e cinema	15
1.2 O poder de reverberação da arte na era da modernidade.....	20
2 A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E SEUS ASPECTOS NARRATIVOS	25
2.1 Decupagem, movimento e tempo	25
2.2 Aspectos sobre a narrativa moderna e kafkiana	32
2.3 O cinema descobre a imagem que pensa	41
3 A PERSONAGEM KAFKIANA EM O PROCESSO	43
3.1. Kafka- a formação discursiva para além do autor	43
3.2 A visualização da personagem kafkiana em seus conflitos.....	47
3.3 A expressividade visual da obra	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	Erro! Indicador não definido.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho surgiu de uma experiência de graduação, onde pudemos unir, de alguma forma, a experiência literária à experiência das artes visuais. Acreditamos que o estudo de Literatura é ainda mais significativo se pudermos relacioná-la com diferentes linguagens e a partir disso, entrar em campos cada vez mais amplos de conhecimento nessas áreas. Por isso, depois de algumas experiências de estudo na área, chegamos a uma questão: É possível fazer uma pesquisa fílmica que leve consigo uma carga de importância literária?

Diante da complexidade do debate que surge entre a relação entre a literatura e o cinema, faz-se importante realizar este trabalho de forma que se dirija a contemplar o assunto e assim direcionar a pesquisa. Nesse sentido, inicialmente apresentamos algumas premissas e discussões que nos permitem prosseguir com uma pesquisa desse tipo, pois, encaramos a obra audiovisual de cinema como um intertexto, como uma possibilidade a mais que uma narrativa bem trabalhada no nível imagético pode possibilitar à literatura. Para isso, lançamos mão de teóricos como Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010); Bella Jozef (2010) e Álvaro Hattner (2010).

Depois de explorar algumas possibilidades entre literatura e cinema, chegamos a Franz Kafka. Não estamos falando aqui do sujeito, mas o que se expressa da palavra “Kafka” e, conseqüentemente, a expressão “Kafkiano”. A literatura de Franz Kafka, por sua vez, possui características muito peculiares. Pois, o absurdo e as situações incomuns, aliados a uma espécie de trabalho minucioso com a linguagem traçam uma espécie de identidade e um estilo marcante do autor. Uma das conseqüências de tal estilo é que o nome Kafka carrega consigo um estigma, por sua vez, conhecido como este termo chamado *kafkiano*. Chegamos então ao ponto: Como se conta a história da personagem Kafkiana no cinema? O que de Kafka se expressa no cinema? Qual o Kafka cinematográfico?

Entre o autor e o estilo, gostaríamos de explorá-los em uma instância que não dissesse respeito a uma biografia do primeiro, nem uma pura comparação entre texto e sua adaptação cinematográfica, mas em uma possibilidade que pudesse decompor apenas um filme como obra e dessa decomposição, analisar Kafka, porém, não aquele, o escritor, não o sujeito, mas a narrativa da personagem puramente kafkiana, o kafkiano no cinema.

Desse modo, vimos que, na cinematografia, que é uma linguagem visual, o Kafkiano é aproveitado de muitas formas. Mais especificamente em Orson Welles, diretor de um cinema conhecido como moderno. O termo ganha espaço privilegiado, por isso, decidimos analisá-lo em *O processo* (1962). Todavia, não temos aqui a pretensão de comparar obra e filme, mas de

analisar, através da linguagem da obra, uma função discursiva, que, por sua vez, constrói a ideia de história Kafkiana, de uma personagem Kafkiana

Partimos da compreensão do que é o fenômeno Kafka. Ressalta-se que embora o sujeito seja a raiz da sua escrita e que entender quem de fato ele foi seja essencial, nós direcionamos o olhar para algo que foi além e que reverberou a partir desse nome. Desse modo, é importante entender como os textos do autor tcheco foram interpretados pela crítica e pelos estudiosos. Como veremos durante o trabalho, o termo *Kafkiano* tem um conceito registrado em dicionários, que é estudado filosófica e socialmente e que se ramifica em outras inúmeras expressões artísticas, uma delas justamente no cinema experimentado por Orson Welles.

Partindo da literatura, a noção que nos detemos do termo diz respeito àquilo que, de alguma forma, manifesta-se semelhante ao que se encontra nas obras de Franz Kafka, como o absurdo, o pesadelo ou o sujeito oprimido por alguma instância (Oliveira; lemos 2024). Sob a via dos estudos críticos sobre a modernidade, indústria cultural e a experiência do sujeito que vive dentro dela, veremos textos de autores como Adorno (2003), Walter Benjamin (1975), Lipovetsky e Serroy (2015), entre outros, que nos ajudam a refletir sobre tal temática e até sobre o cinema dentro desse contexto. Com isso, podemos refletir acerca da cultura dentro da modernidade e pós-modernidade.

Assim, veremos então como a *função Kafkiana* opera sobre o conteúdo do filme e sobre a personagem K, pois partimos da premissa teórica de que existe um fenômeno chamado por Michel Foucault (2009), de “função autor”. Ele sugere a existência de algo que toma o posto do autor no mundo, pois Roland Barthes (2004) anuncia que o autor está morto. Para Foucault, no entanto, há um discurso que leva o nome do autor e desempenha a sua função. Por isso, em alguns momentos quando falamos em analisar a personagem Kafkiana ou o Kafkiano na obra, podemos trocar essa última expressão por “Kafka”. Depois que passamos por todas essas questões, podemos analisar o filme, considerando-o essencialmente como uma função discursiva e como ela se constrói em um espaço extraliterário na forma de um intertexto visual.

Diante disso, estabelecemos os questionamentos: Como a história da personagem Kafkiana se expressa no cinema? Seria ela kafkiana apenas pela composição da imagem cinematográfica? De que forma se expressa o kafkiano na experiência visual? Quais os artifícios utilizados pelo realizador do filme? E qual a ideia ou discurso que o filme constrói através de Joseph K? Tais questionamentos são investigados através de uma análise feita por alguns planos específicos de cada obra, em que, através de uma decupagem, verificamos aspectos de fotografia, ângulos ou sons, apoiando-se também no roteiro, reconhecendo como a

narrativa é empregada nesses cenários, no enredo e nas personagens. Para isso é necessária uma análise aprofundada da imagem cinematográfica e seu poder discursivo.

1 - A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA COMO DISCURSO E SUAS RELAÇÕES

1.1 Relações entre literatura e cinema

Neste trabalho levamos em consideração argumentos sobre o cinema como linguagem. Para isso, uma vez que nos encontramos no campo dos estudos Literários, prosseguiremos brevemente com a parte dedicada à sua relação com o cinema propriamente dito. Ressaltamos que se trata de uma base que no fim nos leva ao suporte de interesse, ou seja, os filmes.

No decorrer desta pesquisa, veremos que na contemporaneidade há uma infinidade de possibilidades culturais. Relacionamos isso a inúmeros fatores, como a globalização, sociedade capitalista, entre outros, que são inerentes ao que ocorreu na modernidade ocidental. Através de teóricos como Walter Benjamin (1975) e Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) compreendemos que diante do cenário de reverberação popular de conteúdo artístico, transformação na imprensa e na forma de recepção da arte, algumas esferas da cultura sofreram mutações consideráveis. A própria experiência entre autor/leitor ou artista/espectador determinou o encolhimento de hierarquias e separações nesse âmbito. Assim, as migrações entre suportes narrativos se tornaram corriqueiras e a literatura, por exemplo, foi saindo cada vez mais de seu isolamento hermético.

A autora Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010) é uma das que explora essa temática com mais dedicação. Pois ela enfatiza momentos em que a crítica desintegrou a literatura de seu *status* intocável no topo de alguma hierarquia entre ela e outras artes. Com ela, vemos que a questão foi mencionada por nomes como Walter Benjamin, Umberto Eco e Borges, além de se estender para a música e as artes plásticas no tocante à nova posição do leitor na constituição das obras (Figueiredo, 2010). Segundo a autora:

[...] O propósito de Benjamin, neste texto, era pôr em relevo a possibilidade aberta pela imprensa de se ultrapassar as distinções convencionais entre gêneros, entre ensaístas e ficcionistas e, principalmente, entre autores e leitores. Com os jornais, teria surgido um novo tipo de leitor - o leitor moderno - e com ele, um novo tipo de escrita, decorrente da circulação acelerada dos textos e da propagação da leitura extensiva (Figueiredo, 2010, p. 13).

Essa situação diz respeito ao fato de que a imprensa colaborou com a fragmentação dos gêneros. Isso conseqüentemente teria mudado o perfil do leitor comum, o que fez os autores se adaptarem ao seu público receptor. Isso acarretou mudanças de

estilo e na própria maneira de escrever. O que demonstrava que a literatura começava a dar sinais práticos de que não era determinada por uma posição fixa.

Além disso, Figueiredo diz que, na modernidade, a idealização do autor por trás da obra sofre um abalo por causa dos interesses comerciais que circulam o escritor e os gêneros literários. Desse modo, eles começam a perceber que o papel do leitor é bastante significativo e “Em consequência, tendem a valorizar a interação do texto com o leitor, o papel ativo por ele desempenhado como o outro polo responsável pela constituição da obra” (Figueiredo, 2010, p.13). Assim, entendemos que a posição do leitor moderno é um fator importante e que ajudou a despolarizar as expressões artísticas. Temos com isso um fenômeno importante, que é a participação do receptor da obra para a constituição desta como um todo. Portanto, trata-se de uma ideia que nos ajuda a compreender o porquê de a literatura e o cinema (ou outras mídias) não serem exatamente antagonistas. Nessa mesma direção aponta Bella Jozef (2010), que comenta:

O processo narrativo do romance tradicional, no qual o narrador era onisciente, é substituído no romance moderno pelo leitor, que passa a decodificá-lo a partir de sua bagagem intelectual. Temos, então, não mais uma leitura, mas uma virtualidade delas. Isso será utilizado pelo cinema (Jozef, 2010, p.238).

No caso do cinema, portanto, podemos ter em mente que o espectador, bem como o leitor, participa da obra e contribui para seu desenvolvimento. Faz isso por conta de sua bagagem e conhecimento de mundo, de modo que a obra obtém significado a partir disso. Por isso, sob essa perspectiva, podemos dizer que uma relação entre a cinematografia e o espectador seria estabelecida em algum nível.

Com isso, podemos avistar um processo de entrelaçamento que vai em várias direções e interfere nos espaços de criação, bem como o estilo. No texto de Vera Lúcia Figueiredo, vemos que, na literatura, há perspectivas muito simpáticas à abordagem do texto como um objeto que não se restringe à linguagem escrita. Desse modo: “Cada vez mais o texto vai deixando de ser considerado como obra fechada em si, para ser visto a partir de suas conexões no interior de uma ampla rede formada por inúmeros outros textos” (Figueiredo, 2010, p.14-15). Assim, presumimos que há um movimento que sugere que a narrativa literária não termina no limiar do texto verbal. Na verdade, ela pode prolongar-se em um número infinito de intertextos, termo este empregado por autores como Álvaro Hattner (2010), que enfatiza:

Não seria exagero dizer que o próprio processo de leitura, hoje, constitui a elaboração de uma “adaptação”, a constituição imagética daquilo que aprendemos na interação com o texto literário. Assim, um filme “adaptado” de um romance, por exemplo, é sempre a expressão de uma das múltiplas leituras possíveis para esse romance (Hattner, 2010, p. 148).

O que não nos impede, portanto, de dizer que a obra cinematográfica *O processo*, de Orson Welles, é constituído pela leitura de seus realizadores, que por sua vez, passam sua experiência e impressão como leitores de Kafka para seus códigos e signos cinematográficos. Como veremos posteriormente, Theodore Adorno (1998) diz que a leitura de Kafka não permite a pacificidade diante da tragédia, assim não seria exagero dizer que a adaptação literária, além de um discurso (Xavier, 2024), é a expressão, da subjetividade e da experiência de leitura do realizador da obra adaptada, transmitida ou migrada para outro suporte narrativo.

Desse modo, tais pontos de vista sugerem que realmente se estabelece essa relação muito íntima entre literatura e cinema, embora, é importante ressaltar, elas sejam formas diferentes em suas linguagens. No caso desta pesquisa, trabalhamos com a linguagem puramente cinematográfica que, diga-se de passagem, desenvolveu-se progressivamente para se consolidar neste patamar e reivindicar a sua dignidade artística em meio ao potencial comercial do cinema (Figueiredo, 2010). Os filmes possuem por sua vez códigos de natureza visual, de modo que a percepção do espectador vai estar principalmente vinculada a esse fator determinante. Segundo Bella Jozef (2010):

[...], mas, por outro lado, as linguagens e respectivos códigos entre cinema e literatura distinguem-se não só pela estruturação temporal da narrativa – tempo de projeção / tempo de leitura. A imagem é fato apresentado que, jogando com a duplicação do objeto e o movimento, proporciona nova forma de percepção, através de sua construção ativa (Jozef, 2010, p. 238).

Ou seja, com o cinema obtém-se uma experiência diferenciada, que é estabelecida pela imagem. Esta, por sua vez, é manipulada pelas técnicas cinemáticas, que trabalham em conjunto para que se construa uma narrativa. Entendemos de antemão que isso determina que o processo de análise de um filme seja feito por vias diferenciadas, atendendo a outros recursos que não são utilizados na análise literária de obras puramente verbais.

Quando pensamos na relação literatura e cinema, o intuito é que tenhamos em mente que estas não são esferas separadas, mas que partilham alguns aspectos históricos e estéticos. Em Figueiredo (2010), vemos que as correlações entre as duas esferas são

amplas e se manifestaram de várias maneiras conforme o cinema tentava se consolidar ao longo dos anos. Citando Robert Stam, a autora diz que “Para Stam, estaríamos lidando, nos anos 1960, com a proposta de uma colaboração trans artística de mídias que são entrecruzadas por dois artistas de sensibilidade estética irmãs” (Stam 2008, p.338 *apud* Figueiredo, 2010, p.17-18).

Apesar de aqui estarmos falando de uma adaptação literária, não nos limitamos a algum tipo de análise apenas comparativa, ao invés disso nos detemos nas particularidades da obra fílmica. Tanto que, “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 particularidades” (Figueiredo, 2010, p.18). Conforme isso, é necessário adentrar a fundo nas particularidades da linguagem cinematográfica. Por isso, neste trabalho não temos como objetivo fazer uma análise comparativa entre romance e filme, mas queremos fazer uma análise que se aprofunde nas particularidades do filme enquanto discurso, baseando-se nos textos de Ismail Xavier (2024) e Gilles Deleuze (2005). Isso nos possibilita focar em diferentes aspectos da obra, de maneira que eles possam nos direcionar as mais diversas percepções e interpretações. Assim, quando falamos de cinema e cinemática, abordamos um campo estético complexo do ponto de vista narrativo. Segundo Figueiredo (2010):

Assim, para determinados diretores, conferir dignidade ao cinema passava, principalmente, por consolidar a ideia de que as imagens não nos reenviam às coisas - pelo menos não mais que as palavras - procurando aproximá-las do conceito abstrato, permear seu caráter visual com o filtro da razão conceitual, priorizando o estilo em detrimento da relação mimética (Figueiredo, 2010, p. 16).

Isso implica a questão de que o cinema possui o caráter do relato objetivo no que diz respeito à plasticidade da imagem. Afinal de contas, uma pergunta do tipo “Qual o sentido narrativo de uma imagem que comporta apenas um objeto isolado em um plano?” poderia fazer muito sentido nos primórdios da construção do cinema como arte. Poderia se ter em mente que já que a imagem fotografada ou filmada mostra a “realidade” o elemento poético não estaria presente nela. Pois, o que exatamente o cinema poderia criar de inovador ao apenas nos mostrar uma imagem? Para refletir sobre isso, podemos ver em Ismail Xavier (2024), por exemplo, que o cinema passou por moldagens diferentes ao longo dos anos, de modo que essa questão narrativa e artística fosse cada vez mais

desenvolvida. Essa nova forma de arte se propôs e ultrapassar as barreiras da plasticidade, pois, mesmo crua e inerte, uma imagem poderia ser parte de um texto, parte de uma narrativa. Ao acentuar a relação entre literatura e cinema, Bella Jozef (2010) menciona a poética de Pasolini:

Como Pasolini assinalou, na tentativa de explicar seu “cinema de poesia” – ele que de escritor passou a roteirista de *Noites de Cabiria*, por exemplo, e de roteirista aclamado a cineasta de *Mamma Roma* e *Teorema* – a diferença fundamental entre a linguagem cinematográfica e a literária está em que “somente um conjunto de imagens pode alcançar, ainda que toscamente, o poder significativo de uma só palavra (escrita)”. Pasolini, naturalmente, estava falando da expressão – ao nível de imagens – das ideias de um autor na tela (Pasolini, 2010, p. 242).

Essa visão do cineasta e escritor italiano serve para que possamos ao menos pensar sobre o papel da imagem em relação ao texto verbal. Entendemos que tal postura dá crédito ao poder de significação de uma imagem cinematográfica ou fotográfica, podendo ela ser elevada a um nível de narrativa complexa. Isto claramente era uma objeção pessoal de Pasolini, mas abria portas para o debate que se sucede no campo dos estudos literários.

Bella Jozef ainda relata o modo como George Méliès integrou o conhecido conto de fadas *Cinderela* ao sistema de imagens: “O filme nada mais era do que a ilustração do célebre conto de fadas, à maneira dos livros infantis, mas trazia uma grande contribuição para a tela: a incorporação do relato, da história, aos elementos filmicos” (Jozef, 2010, p.241). Portanto podemos dizer que o filme tem o poder de recontar uma história literária de modo a agregar para a obra, inserindo mais elementos dentro da possibilidade intertextual, considerando que a obra não necessariamente é fechada e concluída apenas no texto escrito.

Assim, Ismail Xavier (2024) diz sobre uma das abordagens cinematográficas que analisa: “O escritor expressa a sua visão de mundo selecionando e combinando palavras num certo estilo; o cineasta, realizando as mesmas operações com imagens” (2024, p.53). Portanto, caberia a nós pesquisadores da área de linguagens e literatura, fazer análises baseadas no princípio de que um texto não necessariamente cessa sua potencialidade na página escrita, mas pode exercer sua influência em inúmeros outros suportes. Com isso, no processo de construção deste trabalho, exploramos a imagem fílmica e buscamos entender a jornada do cinema rumo ao seu potencial semântico e luta para se desvencilhar do estigma de ser um fenômeno comercial.

1.2 O poder de reverberação da arte na era moderna

Neste subcapítulo, tentamos explorar algumas ideias que tratam a respeito do cenário moderno no que diz respeito à arte e estética, bem como esse cenário histórico afetou a cultura ocidental. Veremos como compreendê-los vai estruturar a pesquisa e sua premissa de analisar como Kafka se expressa em sua função discursiva, (Foucault, 2009) na obra *O processo*. Nesse sentido, nos propomos a direcionar essas concepções para o cinema e a narrativa literária. Essas noções nos ajudam a compreender como a arte contemporânea chega ao público, bem como a própria linguagem dita como kafkiana se relaciona com tais conceitos.

Um traço significativo da arte contemporânea é o seu poder de reverberação. Pois na modernidade tudo tende a ser amplamente divulgado e tudo é potencialmente exibível. Nela, a abrangência da estética e da arte é aliada do imaginário, um componente essencial para se ir ao cinema, por exemplo, que é por sua vez uma grande representação do que foi a mudança ocorrida nas artes visuais a partir do ocidente. Tais conclusões são tomadas com base nos nossos teóricos, como Walter Benjamin (1975) e Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015).

A obra que nos deteremos neste trabalho é uma de adaptação literária, o que sugere que estamos lidando com uma narrativa cuja temática é bastante próxima do romance, sem, contudo, ser dedicada apenas a ser uma cópia narrativa. Cabe a nós compreendermos que mesmo uma adaptação literária, possui sua autonomia garantida.

Dito isso, ao reparar nos níveis de alcance dos romances atualmente, percebemos que são consideravelmente grandes, podendo chegar a se tornar *Best Sellers*. Ao mesmo tempo, se compararmos com a reverberação de um filme longa metragem, esses níveis podem ser potencialmente maiores que os do romance. Em contraponto, ao se tratar de um romancista como Franz Kafka, nos surpreendemos que o mesmo nem teria publicado alguns de seus textos por vontade própria, e estes teriam se mantido em segredo, chegando até a ser queimados, como aponta Elif Batuman (2010) no Jornal *New York Times* e o próprio acervo de Kafka no *National Library of Israel*, onde podemos acessar a carta do autor em que pede para que seu amigo queime os textos que deixara.

O fato é que passados tantos anos após a efetiva publicação dos textos de Kafka, eles já são conhecidos como umas das mais importantes obras de língua alemã do mundo. Passadas muitas edições e reimpressões, ainda temos outros suportes, como o cinema, recontando suas narrativas mais famosas.

Com isso, percebemos que a obra de arte se reverbera infinitamente através dos séculos, migrando e se reformulando por vários tipos de expressão, tudo isso através de sua reprodução, e conseqüentemente de suas cópias. Max Brod (amigo de Kafka, quem tornou as obras públicas) ao expor o acervo do amigo, transformou para sempre o caráter do trabalho do autor. E é sobre essa transformação que a chamada “reprodutibilidade” da obra de arte proporciona aos objetos artísticos, que o teórico Walter Benjamin (1975) traz suas reflexões, de modo que de acordo com o autor:

Na medida em que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, as ocasiões de serem expostas tornam-se mais numerosas. Um busto pode ser enviado para aqui ou para lá; torna-se mais exibível, em consequência, do que uma estátua de um deus, com seu lugar delimitado ao anterior de um templo. O quadro é mais exibível do que o mosaico ou o afresco que lhe precederam. E se admite que, em princípio, a missa foi tão exibível quanto a sinfonia, esta última, entretanto apareceu num tempo em que se poderia prever que ela seria mais fácil de apresentar do que a missa (Benjamin, 1975, p.18).

Entende-se que com o advento da reprodução em massa, e conseqüentemente das cópias, a obra de arte passa a ser exibida, e o valor de sua existência está atrelado a sua exposição, ou seja, deseja-se que as obras sejam vistas e contempladas por um número grande de espectadores. De acordo com isso, entendemos que a fotografia desempenhou um papel essencial para o surgimento do valor de exibição de imagens, pois com ela inicia-se uma era em que a reprodução técnica se torna ainda mais rápida, além de ser o primeiro passo para o posterior cinema (Benjamin, 1975).

O que acreditamos é que o que ocorre com a obra de Franz Kafka é o fato de que seus escritos, uma vez divulgados, dão início à reverberação de seu acervo e do nome do autor, até que se ultrapasse as fronteiras do romance e chegue a outros suportes narrativos, como enfim o cinema, por sua vez sendo uma grande realização de reprodução de imagens da modernidade e do capitalismo vigente, pois segundo Lipovetsky e Serroy (2015).

Entre os diversos dispositivos voltados para o consumo estético-emocional que a era industrial instaura, o cinema aparece como outra figura exemplar. De todas as formas de expressão artística, é a única que exprime sua natureza propriamente estética num sistema de produção industrial e de distribuição comercial: sua história não é outra que a história do sistema econômico em que surge. De fato, seu nascimento coincide com o advento da era industrial. Arte técnica, ele procede por invenções tecnológicas e patentes, que estruturas industriais, financeiras e comerciais possibilitam explorar (Lipovetsky; Serroy, 2015 p. 116).

Com isso, é importante ressaltar que o cinema surgiu em um contexto de técnica, sendo um dos protagonistas da indústria cultural em ascensão. Ele se tornou, aos poucos,

uma instituição cultural, sendo objeto de exploração e investimento capital, pois por ser uma arte técnica, significa que se estabelece no seio da produção e reprodutibilidade, envolvendo uma estrutura complexa que envolve patentes e relações comerciais. À luz dos apontamentos sobre modernidade feitos por Fredric Jameson (2005), podemos compreender que o advento da tecnologia está atrelado à ideia de “início da modernidade”, já que, segundo o autor, é assim que a sociedade costuma internalizar o que é o moderno (mesmo que ele tenha ressalvas sobre a narrativa de que existe um início formal da modernidade). De acordo com o autor:

[...] Porém é claro que o desenvolvimento tecnológico presta-se irreversivelmente à classificação sob a forma narrativa vazia do rompimento: oferece-se a si mesmo como conteúdo para o início formal, como acontece com outros tipos de material histórico. Forma e conteúdo- o conceito narrativo de modernidade, a implantação das primeiras máquinas industriais- vêm com um impacto quase gravitacional, e daí em diante parecem indissolúveis, mesmo em nossa era historiograficamente muito mais autoconsciente, quando todos desprezam o “determinismo” tecnológico que, em segredo, abrigam no fundo do coração (Jameson, 2005, p.171-172).

Seguindo tal narrativa comum, a ideia de “moderno” está atrelada às máquinas, fazendo com que a sociedade relacione essa tecnologia com o conceito mais recente de modernidade. Ou seja, técnica é imaginada como um sinônimo de moderno, como se um não existisse sem o outro, e um tivesse dado início ao outro. Essa ideia que estabelecemos é o que Jameson diz que abrigamos “no fundo do coração”. Daí a relação do cinema, arte técnica, como um tipo de arte da modernidade. Dentro desse contexto, de acordo com Benjamin (1975):

Como, todavia, o olho capta mais rapidamente do que a mão ao desenhar, a reprodução das imagens, a partir de então, pôde concretizar num ritmo tão acelerado que chegou a seguir a própria cadência das palavras. O fotógrafo, graças aos aparelhos rotativos, fixa as imagens no estúdio de modo tão veloz como o que o ator enuncia as palavras. A litografia abria perspectivas para o jornal ilustrado; a fotografia já continha o germe do cinema falado (Benjamin, 1975, p. 12).

Então, a nível de reprodução técnica, entende-se que com o surgimento da fotografia, vemos gradualmente a história do cinema se construir ainda antes de se pensar na sequência de frames fotográficos. Quando se descobriu uma linguagem através da fotografia, então vimos o cinema ser construído como uma nova arte, em especial uma arte que se utiliza de técnicas originais para criar narrativas através do movimento, e que consolida o objeto artístico como exibível de forma massiva.

Apesar das discussões acerca da dignidade artística da fotografia e do cinema, Benjamin (1975) não os coloca totalmente análogos à arte tradicional, destinada ao ritualístico e mágico. Pelo contrário, o cinema transforma as concepções da própria arte e seu caráter, pois tudo em sua linguagem o separa das concepções antigas dela. Segundo o autor: “Gastaram-se vãs sutilezas a fim de se decidir se a fotografia era ou não arte, porém não se indagou antes se essa própria invenção não transformaria o próprio caráter da arte [...]” (Benjamin, 1975, p. 19-20). Portanto, a fotografia e posteriormente o cinema transformaram as concepções de arte de acordo com as novas formas de percepção de sua sociedade moldadas ao longo da história e assim: “Contudo, os problemas que a fotografia colocara para a estética tradicional não eram mais que brincadeiras infantis em comparação com aqueles que o filme iria levantar” (Benjamin, 1975, p. 20).

Dessa forma, precisamos ter ciência do que o cinema causou no que se conhecia por arte. Surge com ele, uma nova expressão, novas técnicas e nova linguagem. Tal suporte narrativo vai então alavancar o valor de exposição de imagens, fazendo com que sejam exibidas de uma maneira cada vez mais abrangente. A respeito disso, os autores Lipovetsky e Serroy (2015), dizem o seguinte:

O cinema se apresenta de saída como uma arte de massas, destinada a se dirigir às multidões: uma arte para todos, em que todos podem encontrar a felicidade da evasão. E está sem dúvida aí a especificidade dessa nova arte: oferecer a um público cada vez mais amplo, de todas as idades, países, classes sociais, um conjunto de filmes que, ao lado das obras primas incontestes, necessariamente limitadas, e da massa indiscriminada da produção em série, com fins abertamente comerciais, apresenta uma qualidade artística razoável. Em algumas décadas se constituiu uma filmoteca imaginária capaz de rivalizar com o templo secular da cultura literária que é a biblioteca (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 119).

Nas perspectivas desses autores, ressalta -se a capacidade de reverberação em massa dos filmes produzidos na indústria. Isso faz com que eles cheguem a um público heterogêneo e múltiplo em grande parte do mundo globalizado. Segundo os autores, em meio a tantas produções surgidas ao longo dos anos, nos deparamos com dignas obras de arte cinematográficas, ainda que paralelas àquelas cujo maior propósito é justamente o lucro comercial.

Diante de tudo isso, reconhecemos que a construção do cinema como um todo foi um grande “primeiro passo” para a grande distribuição de imagens em massa da modernidade, que impulsionou o cenário que estamos. Assim:

Com a internet e o vídeo sob demanda, com os leitores de DVD, com o cabo, a TV digital e a multiplicação dos canais especializados, entramos na era da superabundância midiática, do hiperespetáculo onipresente e proliferante. Com a chegada da “smart TV”, a televisão, que era o objeto passivo por excelência da sociedade do espetáculo, se torna um centro multimídia de lazer interativo capaz de proporcionar uma multidão de serviços. Na era da convergência entre a televisão e a web, o telespectador se impõe como um hipertespectador, interativo e conectado permanentemente, tendo acesso aos programas já difundidos nos canais de TV, às redes sociais, aos filmes sob demanda, aos videogames, fotos e vídeos familiares, jornais, cursos de atualização... uma TV hiperespetacular que abre um mundo ilimitado de imagens e de programas (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 160).

Então, ao levarmos em consideração o que os teóricos chamam de “era do hiperespetáculo”, percebemos como a superabundância de imagens é uma realidade palpável. Pois dentro desse conceito, a cultura se dissemina através dos mais diversos suportes e dispositivos. Entre conteúdo e público a distância diminuiu e as expectativas e experiências com arte mudaram exponencialmente. Além de que, já que tudo é extremamente estetizado de alguma forma (Lipovetsky; Serroy, 2015), a experiência estética, que antes era atrelada ao misticismo da arte, agora é cotidiana. Walter Benjamin reflete sobre isso ao dissertar sobre a perda da *aura* na era da reprodutibilidade técnica. A *aura* seria justamente uma autenticidade; uma existência única e irreproduzível da obra de arte, algo que logicamente se perdeu a partir do surgimento da técnica de reprodução (Benjamin, 1975).

Diante desse cenário, as transformações no caráter da arte na sociedade ocidental são interessantes para que possamos compreender de que forma Kafka sai de um anonimato desejado por ele mesmo para um dos romancistas mais conhecidos mundialmente, não somente por suas obras editoriais propriamente ditas, mas por aquelas que surgiram após a sua contínua reverberação, uma delas sendo o longa metragem *O processo* (1962).

Nas perspectivas de Jean Lipovetsky e Serroy (2015), no pano de fundo do imaginário popular ainda impera o que eles chamam de “Capitalismo artista”, que se trata da grande estrutura por trás desse mundo cotidianamente estetizado, que, segundo eles, trabalha incessantemente para provocar no público reações e experiências desejadas pelas instituições culturais. Desse modo:

Na nova economia do capitalismo, já não se trata apenas de produzir pelo menor custo bens materiais, mas de solicitar as emoções, estimular os afetos e os imaginários, fazer sonhar, sentir e divertir. O capitalismo artista tem de característico o fato de que cria valor econômico por meio do valor estético e experiencial: ele se afirma como um sistema conceitor, produtor e distribuidor de prazeres, de sensações, de encantamento (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 28).

Com essa premissa, entendemos que o imaginário popular não dependeria somente de uma atitude subjetiva e sim de uma subjetividade influenciada e conquistada por meios dos artifícios que encantam e divertem. Dessa maneira, somos convidados a sonhar e a desejar, ter sensações através da experiência estética. E no que os autores chamam de “trans estética”, tudo acaba por estar se contrapondo e se misturando em estilos, e a hierarquia e separação das artes não existe mais como outrora (Lipovetsky; Serroy, 2015).

Tais concepções nos ajudam a compreender que o cenário moderno, através da indústria cultural, é o campo de germinação do cinema, um fio condutor para a consolidação das grandes narrativas visuais, que impulsiona a reverberação em massa da arte e das imagens, além de possibilitar o imaginário, que por sua vez é essencial na relação obra-espectador. O espectador de filmes leva consigo a experiência prévia da leitura de um romance que foi adaptado ao filme, ao mesmo tempo, que também pode ser sua primeira experiência com a narrativa de origem Kafkiana, ou seja, não chegou a ser leitor. Nesse contexto, é importante ressaltar a existência de um imaginário popular sobre Kafka ou sobre o adjetivo Kafkiano e que ele é resultado de uma gama de fatores socioculturais surgidos com a modernidade instituída na sociedade ocidental, marcada profundamente pelo mercado, pelo capital e pelo consumo. É inegável que esse sistema abrange inúmeras esferas.

Desse modo, podemos ver que o cinema, enquanto instituição, tem como fio condutor o imaginário. Quando essas relações se estabelecem, é interessante verificar em que contexto elas ocorrem. Ainda assim, no decorrer do trabalho, verificaremos como Orson Welles ajudou a transformar mais uma vez o caráter da arte visual, quando se apropriou da linguagem cinematográfica, tão usada para a simples diversão, para alavancar suas possibilidades criativas e conceituais.

2 A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E SEUS ASPECTOS NARRATIVOS

2.1 Decupagem, movimento e tempo

A decupagem ou decomposição da obra é um processo chave para nossa tarefa. Digamos que muita coisa ocorre através dela, tanto no que concerne à criação de uma obra quanto no que diz respeito à participação do espectador ao se conectar com a criação.

Por isso, aqui seguiremos um método que utiliza e interpreta a decupagem e que é muito direcionado por Penafria (2009). Neste sentido, segundo a autora:

A decomposição recorre, pois, a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo...) ao som (por exemplo, off e in) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). O objectivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma actividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos (Penafria, 2009, p. 1-2).

A decupagem ou decomposição tem como princípio explorar a plasticidade da imagem proporcionada pelo filme. Decompor significa desunir os elementos imagéticos que estruturam a obra de modo que eles possam ser analisados por sua composição no plano. Se põe em consideração a função e a relevância deles na narrativa como um todo, de modo que se perceba de que maneira se articulam nela. Isso significa que, a princípio, temos de conhecer a função técnica dos elementos do filme, como os planos, os enquadramentos e aspectos relativos à filmagem e à montagem. Assim, segundo Penafria, o cineasta russo Eisenstein estabeleceu uma forma precisa de analisar filmes e com isso:

O exemplo de Eisenstein conduz-nos a mais duas observações: que a análise de filmes deverá ser realizada tendo em conta objectivos estabelecidos a priori e que se trata de uma actividades que exige uma observação rigorosa, atenta e detalhada a, pelo menos, alguns planos de um determinado filme (Penafria, 2009, p. 4).

Por isso, nosso objetivo pré-estabelecido é analisar como a personagem Kafkiana (função Kafka) se expressa na narrativa visual de Orson Welles. Tendo como base a ideia da função autor de Foucault (2009) e do conceito de Kafkiano, faremos uma decupagem de quadros/planos analisando-os semioticamente e observando o que eles podem dizer através de sua composição, não ignorando o roteiro da obra quando necessário. Portanto, separamos planos específicos, o que acreditamos que faz o trabalho ser mais preciso e detalhado. É importante ressaltar que se consideramos que o filme adaptado é um *intertexto*, tal procura se apoia também nesta questão.

Para além disso, falar em *decupagem*, que aqui é utilizada para fins de análise, se expressa necessário o conceito desse termo ao nível do processo de construção do próprio texto. Pois a decupagem é, antes de tudo, um método que se encontra na formulação do cinema clássico, aquele que primeiramente se destacou no audiovisual e na “linguagem cinematográfica”. É o que diz Ismail Xavier (2024) em todo seu apanhado sobre as perspectivas estéticas do cinema ao longo dos anos.

O cinema clássico foi aquele que adotou a montagem como principal forma de expressar o efeito de realidade atrelado ao cinema. Segundo Xavier, esse estilo a que o autor chama de clássico foi o que moldou a potência do filme enquanto um discurso. Neste tipo de cinema, os cortes e a continuidade efetuada pela montagem produzem um texto que obedece às regras de um manipulador, ou seja, o registro filmado é decomposto, de modo que o que permanece no resultado é o que foi alterado de inúmeras maneiras, assim:

O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. [...] a opção aqui é, primeiro estabelecer entre os fenômenos mostrados nos dois planos justapostos uma relação que reproduz a “lógica dos fatos” natural e, no nível da percepção, buscar a neutralização da descontinuidade elementar (Xavier, 2024, p. 32).

Através deste método, Xavier vai nos mostrando como a decupagem clássica busca neutralizar seus efeitos de manipulação. Um plano pode ser composto por vários cortes no interior da imagem, que são articulados através da montagem, mas que não são processados pela percepção do espectador, que, por sua vez, “mergulha” nessa “realidade” como se a tela cinematográfica fosse uma janela, produzindo um efeito que o autor chama de transparência. Esse tipo de manipulação pode inclusive ser comparada à narrativa literária, pois segundo o autor:

Em ambos os casos, trata-se da representação dos fatos construída através de um processo de decomposição e de síntese dos seus elementos componentes. Em ambos afirma-se a presença da seleção do narrador, que estabelece suas escolhas de acordo com determinados critérios. 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 (Xavier, 2024, p. 33).

Com isso, entende-se mais ou menos como a intervenção dos cortes e da pós-produção de um filme desempenham papel fundamental sobre o registro filmado. A comparação com a literatura permite que se compreenda a função narrativa do cinema clássico, como também o fato de que este se constitui como ferramenta discursiva, principalmente no cinema norte americano. Segundo Xavier, isso se dá através do “naturalismo” desse método, que incumbe certa naturalidade ao mundo físico desses filmes, pois por mais extravagantes que sejam, são feitos de modo a parecerem fatos

naturais e permitem uma imersão do espectador em um mundo de sonhos, uma realidade fabricada.

Nas perspectivas de Xavier, esta característica desse cinema particular traz a possibilidade de discurso ideológico. O surgimento do cinema que se consolidou nessa era - com o desenvolvimento das técnicas da decupagem clássica - não era *o* cinema, mas *um* cinema, assim caberia interpretamos a questão, pois:

Dentro da formulação atual, trata-se mais de acentuar o fato de que determinadas “descobertas” do começo do século foram fundamentais porque abriram para o cinema a possibilidade de apresentar certas relações e estruturas, cumprindo a seu modo tarefas já antes assumidas por outros meios de representação na sociedade. O que implica dizer: a construção do método clássico significa a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses da classe dominante (Xavier, 2024, p. 8).

Partindo de tal premissa, entendemos que o cinema pode se realizar para além dos padrões narrativos e técnicos de sua forma clássica, de modo que um cinema alternativo poderia surgir. Com isso, podemos compreender as diferenças entre um filme mais “distrativo” e um filme, de certa forma, mais complexo, no que a decupagem clássica se refere à primeira opção, que seria a transparência:

Com sede na Califórnia, em Cinecittá ou em São Bernardo, tal modelo representa uma convergência radical entre a construção de um discurso que se quer transparente (efeito janela/fluência narrativa) e a modelagem precisa de uma dupla máscara: para propor uma ideologia como verdade, tal máscara insinua-se na superfície da tela (produzindo os efeitos ilusionistas) e insinua-se, na profundidade e na duração produzidas por estes efeitos (produzindo as convenções do universo imaginário no qual o espectador mergulha) (Xavier, 2024, p. 46).

Assim, entende-se que tal discurso se manifesta através do “efeito janela”, fenômeno que produz um ilusionismo através da fluência de planos e cenas e da identificação. Essa fluência ocorre com os cortes que possibilitam articulações de temporalidades diferentes, eventos que ocorrem ao mesmo tempo em espaços distintos e a montagem escolhida ao fim. Além da identificação, que traz técnicas específicas que transportam o espectador a uma perspectiva paralela à da personagem, como é o caso de quando a câmera assume seu ponto de vista (Xavier, 2024). O efeito janela é um modo clássico de fazer com que o quadro da história se pareça de fato com uma janela pela qual olhamos e assistimos a um evento do outro lado, daí os esforços para manter um efeito ilusionista na montagem do filme.

Dessa maneira, Xavier nos permite pensar sobre como esta ou outra abordagem cinematográfica carrega um peso sobre a relação do espectador com o filme. Vemos com o autor as abordagens que tentam se distanciar do método clássico na tentativa de conceber outras funções à imagem que não o ilusionismo burguês, é o caso do neorealismo ocorrido na Itália (2024). Ainda assim, é importante salientar que o discurso cinematográfico se manifestava mesmo em abordagens mais fiéis à realidade física, onde a narrativa buscava abordar um realismo histórico através das imagens, mas ainda tentava esconder a intervenção do cineasta (montagem), buscando um efeito parecido com o efeito janela (2024).

Com isso, mais especificamente ainda no cinema clássico, podemos pensar exclusivamente sobre o movimento, que nele se destaca. A decupagem clássica determinava uma percepção específica do tempo, uma vez que seus filmes estariam obedecendo às leis da ação entre cortes. Segundo Xavier, um importante teórico russo da decupagem clássica, estudou o método americano e seu sucesso com o público:

O fator fundamental responsável pelo sucesso americano é o ritmo da sua montagem, enquanto a característica básica dos europeus é a lentidão com que as imagens se sucedem. Além disso, outro fator evidente é a compatibilidade existente entre a montagem americana e o tipo de ficção desenvolvido em seus filmes- perseguições, lutas corporais, cavalgadas, dentro de filmes de aventura, onde movimento e ação são ingredientes básicos (Xavier, 2024, p. 46).

A questão se destaca no tipo de narrativa que o cinema dominante, especificamente hollywoodiano, produzia. O ritmo de imagens na tela se mostrava muito acelerado em relação ao europeu, sendo evidente em histórias em que se criava uma expectativa sobre a ação e o movimento e seu impacto de choque. As imagens causavam uma espécie de admiração, espanto e distração, devido ao caráter espetacular e de choque de sua montagem e narrativa. O filósofo Gilles Deleuze, pensou nesse movimento do cinema como um expoente da *imagem-movimento*, pensamento filosófico de Henri Bergson, cujo conceito se dá por “conjunto acentrado de elementos variáveis que agem e reagem uns sobre os outros” (Deleuze, 2004, p. 285).

Na decupagem clássica, trata-se de uma representação indireta do tempo, pois a ação se torna o ponto elementar da imagem, o movimento é o que se manifesta na superfície da imagem, fazendo com que o tempo seja apenas um acessório em segundo plano. Segundo Deleuze, a filosofia Bergsoniana emprega que todas as coisas que existem estão em plano de imanência, um devir aberto, um *todo* onde as coisas não param de se relacionar umas com as outras, uma imanência que não precisa nem mesmo de um sujeito

ou uma ancoragem, ou seja, é acentrada. A utilização do movimento no cinema clássico se emprega nesse devir e nessa imanência, transformando a ação em duração, substituindo a experiência do tempo. Dessa forma:

Pelo movimento, o todo se divide nos objetos, e os objetos se reúnem no todo: e, justamente entre os dois, "tudo" muda. Podemos considerar os objetos ou partes de um conjunto como cortes imóveis; mas o movimento se estabelece entre esses cortes e reporta os objetos ou partes a duração de um todo que muda, ele exprime, portanto, a mudança do todo com relação aos objetos e é, ele mesmo, um corte móvel da duração (Deleuze, 2004, p. 24).

Dessa maneira, entendemos que o tempo, ou seja, a duração, se exprime pelo movimento, onde relações entre os objetos estão em constante interação e mudam constantemente o todo. A partir disso, com Deleuze entendemos que, no cinema de método clássico, o movimento determina o tempo, e que este fica em segundo plano. Deleuze diz que nessa abordagem a imagem-movimento é subordinada a um centro de determinação onde o foco é a ação ou a personagem e o que predomina é o devir centrado proporcionado pelo cineasta. Há uma ancoragem, um centro de determinação, a percepção ancorada ao sujeito, por isso é centrada. Logo, vemos que o todo, ou o resto, se desenrola a partir de um centro constituído por movimento e ação:

O modelo seria antes um estado de coisas que não pararia de mudar, uma matéria fluente onde nenhum ponto de ancoragem ou centro de referência seriam imputáveis. A partir desse estado de coisas, seria necessário mostrar como podem se formar centros em pontos quaisquer, que imporiam vistas fixas instantâneas. Tratar-se-ia, portanto, de "deduzir" a percepção consciente, natural ou cinematográfica. Mas o cinema talvez apresente uma grande vantagem: justamente porque lhe faltam centro de ancoragem e horizonte, os cortes que opera não o impediriam de remontar o caminho pelo qual desce a percepção natural. Em vez de ir do estado de coisas acentrado a percepção centrada, ele poderia remontar rumo ao estado de coisas acentrado e dele se aproximar (Deleuze, 2004, p. 85).

Então, o cineasta que utiliza esse estilo tem como material o próprio movimento presente na realidade, que não cessa de mudar. Na realidade objetiva as coisas são fluídas e independentes de um receptor e feitas de instantes quaisquer, que na verdade fazem parte da duração e do todo. Mas a narrativa fílmica pode se construir de maneira centrada, construindo um centro de determinação ancorado que manipula o movimento. Em suma, na decupagem clássica, há um centro e ele se volta ao sujeito/ personagem de onde todo movimento emana. Um exemplo são as obras do cineasta D.W Griffith, citado por Deleuze (2004) e por Ismail Xavier (2024) no que diz respeito ao fato de nelas,

geralmente, a ação ser o centro da imagem. Assim, compreendidas tais questões sobre a imagem-movimento, nos detemos na montagem:

[...] entretanto, este todo que muda, este tempo ou esta duração, parece poder ser apreendido só indiretamente, em relação as imagens-movimento que o exprimem. A montagem é essa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de suas relações (Deleuze, 2004, p. 47).

Assim, nesse contexto, entendemos que o movimento expressado pelo cinema reproduz na prática o pensamento Bergsoniano, porém formulado por Deleuze (ressalta-se que este deixa claro o princípio de que Bergson, na verdade, não relacionava o cinema à imagem-movimento). A imagem-movimento, pode ser contemplada através do cinema, onde vemos o movimento, representado pelos frames 24 vezes por segundo, em seus “instantes quaisquer”, pois:

A revolução científica moderna consistiu em referir o movimento não mais a instantes privilegiados, mas ao instante qualquer. Mesmo que o movimento fosse recomposto, ele não era mais recomposto a partir de elementos formais transcendentais (poses), mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes) (Deleuze, 1983, p. 12)¹.

Antes da revolução científica e da própria modernidade, o movimento era destacado em poses, instantes privilegiados que poderiam ser referidos, demonstrados e representados. Mas posteriormente ele poderia ser recomposto por instantes não privilegiados, de forma que exatamente todas as alterações no objeto e na forma são contadas como movimento. Não há um instante isolado para se contemplar o movimento, mas o todo.

No cinema temos a oportunidade de contemplar o movimento em todas as suas alterações, sem destacar um em específico e isolado. Dessa forma, apreende-se que “Em suma, o cinema oferece uma imagem a qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento” (Deleuze, 2004, p.13). Portanto o cinema pode recompor o movimento através de seus cortes que são equidistantes, reproduzindo o todo. Não há foco em apenas um movimento, ação ou gesto, mas em inúmeros. No contexto cinematográfico do método clássico, o movimento é, antes de tudo, o protagonista, e de onde partem todos os elementos seguintes.

¹ As páginas referentes à essa citação estão faltando no exemplar da edição de 2004, da editora Assírio e Alvim, por isso, utilizamos a edição de 1985, da editora Brasiliense.

Devemos ter em mente então que o movimento centrado é o elemento principal da decupagem clássica. Nas obras pertencentes a este estilo, observamos o centro em relação e interação com o todo. O centro é destacado pela ação, pelo movimento e pela duração. O cinema clássico consolidou essa imagem centrada, ou seja, permeada primeiramente pelo protagonismo da ação, do corte paralelo, da montagem e da personagem que age e não está à mercê do tempo, mas na verdade quase que o produz através do movimento. Consequentemente isso desencadeia a percepção acelerada da narrativa, heroica e espetacular, geralmente com temáticas que se encaixavam no modelo, como as obras produzidas por John Ford, D.W Griffith, entre outros.

O cinema clássico pode ser visto como um método, mas além disso, um discurso. Ele se consolidou como uma forma narrativa de ilusão e de manipulação, onde o movimento e os efeitos especiais construía uma atmosfera de choque e de surpresa, onde o entretenimento, principalmente das massas, era mais importante do que as ideias. Nesse tipo de abordagem, o espetáculo era mais importante do que a experiência encontrada no desenrolar do tempo, da fotografia ou da filosofia. As imagens e os personagens excepcionalmente heroicos, eram principalmente a materialização do sonho hollywoodiano. Ainda assim, veremos como o discurso cinematográfico é mutável, maleável (Xavier,2024), e como se desenvolveu até o auge da modernidade pós-guerra.

2.2 Aspectos sobre a narrativa moderna e kafkiana

Compreender as análises sobre o cinema como discurso e movimento puro, nos ajuda a entender enfim seu contraste com obra de Orson Welles que, por sua vez, vai na direção contrária. Para fazer um certo paralelismo, a princípio, nos detemos no que Theodore Adorno (2003), elaborou sobre a narrativa romanesca moderna a que o próprio Franz Kafka se encaixa.

Entendemos que diante da questão das adaptações literárias, temos de levar em conta as especificidades de cada tipo de narrativa, sendo elas a narrativa verbal e a narrativa visual, em que ambas se apropriam de técnicas inerentes à sua forma, com desafios particulares.

Fazendo um paralelo entre romance e cinema, é necessário identificar que ambos possuem sua forma de contar, logo, sua forma de narrar. Na modernidade, com a indústria cultural, surgiram formas de relatar, com riqueza de detalhes, o objeto e a realidade. Como no caso da fotografia e do cinema, que, no processo de narrar, nos mostram. As formas

de narrativa tradicionais perderam o protagonismo e a autonomia diante do mundo inflado de informação, reportagem e mídia (Adorno, 2003).

Nas ideias de Adorno (2003) o narrador tradicional da pré-industrial cultural podia fazer relatos de forma a sugerir que o que contava era real. O leitor adotaria uma postura passiva em relação a história, que por sua vez possuía o caráter de ser narrada de forma objetiva, contemplando a plasticidade da realidade. Com o advento da indústria cultural, o romance perdeu algumas de suas funções, com segmentos como o cinema obtendo muito mais êxito com elas.

O narrador do romance moderno se viu inclinado a desenvolver formas de narrar que não se resumissem ao factual e objetivo. E essa tarefa, na verdade, não era muito simples. Segundo Adorno (2003) o mundo exterior ao sujeito se colapsou, não havendo mais sentido pleno nele. Logo uma narrativa que o contemplasse não teria sentido, soando vazia e *kitsch*, ou seja, sem qualidade artística. Walter Benjamin (1987), dialoga com essa questão ao denunciar a pobreza de experiências em que se encontra o homem moderno, cuja *galvanização* o inabilita do velho jeito de narrar.

Segundo ele, “Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” (Benjamin, 1987, p.115), referindo-se justamente à miséria de experiências plenas que atingiu a sociedade, que era por sua vez voltada para a técnica e integrada à esta, rodeando-se de espaços de aço e vidro, isolando-se da vivência comum. Nesse sentido, o homem não teria mais um mundo com profundidade suficiente para ser explorado. O homem estava soterrado pelo tecnicismo e pela modernidade.

Se refletirmos acerca do empobrecimento da experiência individual relacionado ao avanço tecnológico e industrial do ocidente, podemos compreender os aspectos que mudaram drasticamente todo o conceito e substância da narrativa. De acordo com essas perspectivas que aqui trouxemos, o mundo não seria mais “narrável” como outrora. Dessa maneira, seria necessário um narrador que desse conta de algo além do puro relato (Adorno, 2003). Por causa disso, houve um impasse em consolidar uma forma de contar histórias na literatura, uma vez que se presumia que uma narrativa que tentasse se assemelhar a acontecimentos reais não poderia ser considerada original, nem mesmo confiável.

Diante disso, segundo Adorno (2003), os romancistas modernos adotaram a forma de criar obras realistas que ao contar os acontecimentos, na verdade, estariam tratando de essências interiores relativas aos personagens. Fazia-se então o processo inverso: Se narra

a superficialidade da realidade, mas o intuito é atravessar a fachada e conhecer o que está por trás dela. Em sua análise os escritores modernos escancaram o poder ilusório da literatura, pois já que o mundo seria inenarrável, tudo o que *parece* real e objetivo só poderia ser uma mentira.

E essa reivindicação da mentira era feita de maneira detalhada, de modo que o leitor era posto em posição extremamente próxima do ponto de vista do narrador, como uma câmera de cinema faria. De acordo com Adorno, Kafka foi um dos autores da modernidade que exemplificam esses fatos. Uma característica das obras do escritor é que elas encolhem ao extremo a distância entre leitor e narrativa. Isso ocorre dentro do que o próprio Adorno (2003) chama de “Distância estética”:

No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. O procedimento de Kafka, que encolhe completamente a distância, pode ser incluído entre os casos extremos, nos quais é possível aprender mais sobre romance contemporâneo do que em qualquer das assim chamadas situações médias “típicas”. Por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. [...] A distância é também encolhida pelos narradores menores, que já não ousam escrever nenhuma palavra que, enquanto relato factual, não peça desculpas por ter nascido (Adorno, 2003, p. 61).

Isso significa, portanto, que o narrador “leva” o leitor a espaços variados e manipula a percepção deste. Trabalha com uma linguagem parecida com a de uma filmagem de filme. Isso determina ainda mais uma certa plasticidade objetiva de um real de uma narrativa que na verdade não quer mostrá-lo *de verdade*, pelo contrário, deseja-se mostrar algo que está *sub narrado*, ou seja, diz respeito a algo nas entrelinhas.

Assim, os autores usufruíram desse caráter, pois suas narrativas falam de maneira bruta sobre a realidade, o que, no entanto, encobre outras questões e temáticas essenciais. Entretanto, nisso, a ousadia de Kafka era grande, sendo um extremo de toda essa situação, pois nele se encontra a figuração do próprio imaginário em meio a figuração desse real. A distância estética seria escolhida de tal forma, que o autor chegava a extremos, abolindo até essa barreira da mentira como fachada. Assim, segundo Adorno suas obras mostram que a atitude contemplativa do leitor seria um “sarcasmo sangrento” (Adorno, 2003, p. 61), diante da ameaça da catástrofe e a observação imparcial não seria possível.

Levando essa questão em consideração, compreendemos que as obras de Franz Kafka se passam em ambientes e espaços que são tipicamente relacionados à modernidade. *O processo* conta a história de Joseph K, um homem comprometido com o

trabalho corporativo e burocrático que faz. Então, enquanto leitores, somos levados a conhecer a atmosfera de seu ambiente, articulado por espaços descritos de maneira muito detalhada. Em *A metamorfose*, vemos a história de outro sujeito interpelado por questões de trabalho, produtividade e ambientação e espaço peculiares.

Podemos ver, que há aqui uma forma de interpretar o texto de Kafka dentro do cenário moderno, onde, inevitavelmente, a literatura acabava por recriar uma forma de narrar. A narrativa ganhou um peso diferente do que acontecia na antiguidade, ou nos tempos sem “galvanização”. A estética dos textos e a narrativa dos textos do autor tcheco aqui evocado acabou por fim introduzindo-o mais ainda na história da literatura. Os absurdos e o pesadelo a partir de Kafka seriam referência em outros lugares e narrativas. Aos poucos esse traço estilístico ia criando vida própria. Nesse sentido, portanto, veremos como o cinema encontra nisso um terreno fértil.

Considerados partes do cinema moderno, que surgiu após o fim da segunda guerra mundial, os filmes do cineasta Orson Welles, por exemplo, se destacam por uma abordagem oposta àquelas demonstradas por Xavier (2024) e Deleuze (2004) nos filmes predominantes do cinema clássico. Aqui, no que eles chamam de *cinema moderno*, teremos uma imagem com um ritmo muito menos acelerado, onde o tempo se coloca à frente da imagem centrada e da ação e um discurso realista aponta em outra direção. Não mais uma representação da realidade (uma fabricação), mas a ideia da realidade capturada em sua essência, tendo como substância o tempo contínuo e prolongado e a personagem que não o produz, mas o experimenta tal qual o espectador ao assistir ao filme.

Como um dos pioneiros dessa nova técnica, em Welles temos aquele cinema alternativo à decupagem clássica. Sua obra é assim uma daquelas que resultaram da crença de que o cinema hollywoodiano não era o modelo base da arte fílmica, que era de fato importante, mas que havia outras muitas possibilidades na criação para além dessa tendência.

Assim, surgiram - também paralelamente ao cinema clássico, mas principalmente ao longo dos anos até chegar ao período pós segunda guerra mundial- experimentações cinematográficas muito mais preocupadas com a objetividade da imagem e o respeito à integridade do objeto real, onde as intervenções (cortes/ montagem) eram cada vez mais raros. É o que vemos em Xavier (2024) e Deleuze (2005), o segundo conceitualizando agora o que chama de *imagem-tempo*. No decorrer da história, até se chegar na imagem-tempo de Deleuze, houve aqueles que utilizaram uma forma própria de discurso marxista, pois segundo Xavier (2024), no *realismo da visão de mundo*:

[...] estilo deste define-se pela maneira como ele trabalha o material plástico do cinema, conferindo unidade aos planos separados e agindo de modo claro sobre a consciência do espectador: emocionalmente, pelo ritmo controlado das imagens e pela pulsação dos próprios episódios mostrados; ideologicamente, pela força conotativa de seus enquadramentos e pelo poder de inferência contido na sua montagem (Xavier, 2024, p. 54).

O cinema da visão de mundo tinha por sua vez uma perspectiva particular de penetrar na realidade do mundo ao redor. Mas isso era feito como que direcionado a uma “totalidade orgânica” (Xavier, 2024). Nessa abordagem da realidade, o cineasta poderia aderir significado à realidade, mesmo que no filme eventos não naturais fossem representados, pois este tipo de realismo diz respeito aos significados reais e visíveis da realidade e não necessariamente ao natural. Na tese de Pudovkin tudo isso abria uma oportunidade para demonstrar a visão de mundo do autor, proporcionando a chegada à consciência (Xavier, 2024).

Já na visão de Balazs o aprofundamento na objetividade da imagem era mais enfático, dotando o objeto puro de uma fisionomia, onde um rosto em plano fechado ou mesmo corpos inanimados podem significar algo além da própria aparência, mesmo que o que se encontre na tela seja somente ela. Para isso é necessário que as intenções do cineasta se deem através dos ângulos, por exemplo, estes articulando-se com toda uma cadeia de cenas (Xavier, 2024).

No geral, pode-se dizer que houve tentativas de promover o distanciamento crítico do espectador em relação à obra. No mecanismo da decupagem clássica e o cinema da imagem-movimento, o espectador acaba emergindo no conteúdo da tela, como se esta fosse uma janela, uma continuação da realidade, mas não um realismo, e sim uma fantasia, uma ilusão fabricada (Xavier, 2024). Nas tentativas de distanciar o espectador do efeito promovido pela decupagem clássica, as novas propostas estéticas ofereceram um novo tipo de experiência, uma que seja crítica ou reflexiva, menos espetacular e mais complexa, onde o pensamento se exprime pela imagem e não necessariamente pela ação.

Através da leitura do texto de Ismail Xavier, podemos pontuar algumas questões acerca da abordagem da realidade no cinema. Com ele, vimos que alguns cineastas usufruíram do potencial discursivo do cinema, seja pelo sistema clássico de decupagem e montagem ritmada, seja por um olhar cauteloso através da câmera em direção ao objeto filmado e sua significação, buscando elaborar discursos alternativos, desenvolvendo novas técnicas. Ou até mesmo buscaram o efeito de transparência com muita veemência

sem assim renunciar à montagem, ou seja, dando à janela cinematográfica o poder de esconder os efeitos de manipulação, assim tentavam deliberadamente imitar o real, mas com intuitos e propostas diferentes entre si. Outros, em contrapartida, opuseram-se à majoritariedade da montagem, tentando afastar suas obras deste artifício o máximo que pudessem. A abordagem realista passou assim por muitas transformações a nível de manipulação da imagem ou mesmo de manipulação alguma (Xavier, 2024).

Mas há algumas diferenças determinantes entre o cinema clássico e cinema moderno, que são apontadas por Xavier (2024) nas teorias de André Bazin, em especial o predomínio da profundidade de campo e do plano-sequência, ambos encontrados pelo autor em Orson Welles. A profundidade de campo seria o grau de nitidez de todos os objetos presentes no quadro fotográfico, aqueles focados ou desfocados. Assim:

Acontece que, quando coloco em foco um objeto localizado a uma certa distância, outros objetos poderão estar presentes no campo de visão da câmera e localizados a distâncias diferentes. O grau de nitidez com que estes outros objetos vão aparecer depende de uma série de fatores. Num caso extremo, só estará em foco o objeto de meu interesse e aquilo que estiver à mesma distância que ele em relação à câmera. Os outros objetos estarão fora de foco (sem nitidez). Neste caso, digo que a profundidade de campo é nula. No caso extremo, não somente o objeto de meu interesse, mas todos os outros elementos localizados a diferentes distâncias estarão em foco. Aqui, digo que tenho foco infinito (a profundidade de campo é máxima); qualquer que seja a posição do objeto, perto ou longe da câmera, ele aparece nítido na foto (Xavier, 2024, p. 80).

Tal explicação nos é fundamental para entender o trabalho de Orson Welles, onde esse artifício tem utilização privilegiada, especialmente em algumas cenas de *Cidadão Kane* (1941), obra renomada do cineasta. Assim, entendemos que a profundidade de campo diz respeito ao grau de focalização e nitidez de todos os objetos presentes no quadro, havendo a forma nula, máxima e até intermediária. O plano em que todos os objetos em distâncias distintas recebem o mesmo grau de focalização dizem respeito à máxima profundidade de campo. Esta técnica determina parte da significação encontrada na narrativa do cinema moderno, pois:

Este fenômeno da profundidade de campo tem a sua importância dramática. Tanto em fotografia quanto no cinema ele será responsável por determinados efeitos. A oposição nitidez/não nitidez, que marca uma série de objetos Co presentes numa imagem, traz sua carga semântica. Se todos estão em foco tenho uma imagem diferente da que eu teria se apenas um ou alguns estivessem. Na narração, a manipulação da profundidade de campo é extremamente funcional (seleciona e informa, conota, segrega, reúne, ajuda a organizar o espaço). [...]De modo geral, quanto maior a profundidade de

campo, maior é a possibilidade de concentrar informações num único plano (Xavier, 2024, p. 80).

Podemos tratar a profundidade de campo como uma importante ferramenta narrativa, a que o diretor lança mão quando deseja selecionar, denotar, manipular o conteúdo de acordo com o seu interesse. A depender de sua visão estética, o efeito vai desempenhar uma carga semântica tão poderosa quanto a decupagem clássica. Alinhado ao domínio da profundidade de campo, esse cinema moderno explora a imagem contínua e sem cortes. A estética do filme evolui para técnicas de manipulação da imagem sem precisar de metade dos cortes e montagens tão dominantes no cinema de até então. Assim, Bazin, de acordo com Xavier:

Ele procura citar situações onde a multiplicidade de planos longos e a montagem do método clássico estariam sendo substituídos pelo uso de um único e longo plano. Será este longo plano aquilo que receberá a denominação de plano-sequência. Nome inspirado no fato de que, dentro da segmentação sequência/cena/plano, o alongamento deste último estaria produzindo modificações qualitativas na organização do filme, de modo a que um único plano passe a cumprir a função dramática da sequência do esquema clássico. A adoção de Orson Welles como um dos exemplos em sua demonstração, ao lado de Renoir, no neo-realismo de William Wyler, é sem dúvida um dos fatos responsáveis pela celebridade de Cidadão Kane (Xavier, 2024, p. 81).

Com isso, podemos notar a tendência, apontada pelos autores, da utilização do plano longo, onde a sequencialidade dos fatos nele presente é respeitada sem os cortes consagrados na decupagem clássica, que por sua vez narra a continuidade justamente através dos cortes. No cinema moderno, com a técnica de filmagem mais avançada, a câmera capta os fatos em sua sequencialidade “natural”, que passa uma sensação mais realista do evento representado, através do plano-sequência. Nesse tipo de filmagem, não só o primeiro plano (aqueles que estão na frente do quadro) conta a história, mas todos os outros planos possíveis atrás dele. O lugar da montagem fica então em segundo plano:

A decupagem clássica seria um processo analítico artificial, de decomposição da realidade em fragmentos irrealis e reconstituição dos pedaços que montam um todo expressivo, mas abstrato, consistente logicamente (como um discurso) mas sem o peso da realidade adquirido pela adoção do plano sequência. No novo cinema, no verdadeiro cinema realista, a montagem continua a existir, mas apenas como um resíduo: seu papel é puramente negativo, de eliminação inevitável numa realidade abundante demais. Ou seja, a montagem não institui nenhuma significação, nenhuma relação essencial. O plano-sequência, as relações contidas simultaneamente numa mesma imagem, os movimentos de

câmera e a exploração de um espaço que se abre continuamente revelam o essencial (Xavier, 2024, p. 81).

Nesse novo método a história pode ser contada através dos fatos e das coisas presentes no próprio plano, onde a interferência da decupagem é mínima, trabalhada no essencial. Assim explora-se mais o espaço, a relação das personagens, o movimento menos acelerado e o tempo na sua duração real. Temos uma cena contínua que está “à imagem do real” (Xavier, 2024, p. 83), que diz respeito à integridade da imagem projetada na tela em seu valor de percepção natural, realista, semelhante à realidade experimentada por nós na realidade, mesmo que efetivamente o que se contenha na imagem seja imaginação ou fantasia, e nisso o tempo é aliado. Pois nessa perspectiva a montagem dos planos que deveriam representar o tempo, na verdade destrói o tempo concreto como ele realmente é, de tal forma que:

O tempo do relógio me fornece uma quantidade abstrata e, do mesmo modo, quando no cinema, a duração concreta não está expressa na imagem, só tenho uma ideia intelectual do tempo transcorrido. Na montagem, os fragmentos combinados são capazes de “significar” um espaço, assim como de sugerir, significar um tempo. Mas isso não substitui a sua percepção efetiva. Como eles não são dados de imediato e em bloco à minha consciência, tenho uma situação equivalente à do romance, onde o tempo de leitura não se identifica qualitativa e quantitativamente com o dos eventos representados. A decupagem clássica respeita a integridade lógica e a sucessão casual dos eventos no tempo, mas ela não me fornece e eu *não experimento esse tempo como duração* (aqui Bazin inspira-se totalmente em Henri Bergson) (Xavier, 2024, p. 87).

Nesse sentido, podemos dizer que, segundo Ismail Xavier, Bazin analisa que o cinema realista deve proporcionar a experimentação da percepção concreta do tempo ao espectador. Na decupagem clássica esse tempo é representado e significado, de modo que o espectador tem uma representação verossimilhante do tempo que conhece na realidade, o exterior da tela. Porém não experimenta a duração efetiva do tempo como ele *realmente* ocorre sob o ponto de vista do sujeito humano.

No cinema clássico os cortes imitam a transcorrência do tempo, mas o tempo, como de fato ele existe, não é ali representado, o que é diferente no cinema chamado de moderno, onde a duração é experimentada como se experimenta na vida comum. É aí que Gilles Deleuze nos apresenta a *imagem-tempo*. Na lógica da imagem-tempo método é invertido, pois trata-se agora da subordinação do movimento ao tempo e não o contrário. Assim, o filósofo descreve essa estética como puramente ótica e sonora, como no neorealismo Italiano. Segundo ele:

Mas é só agora que a identificação se reverte efetivamente: a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação (Deleuze, 2005, p. 11).

Com isso, Deleuze nos diz que o mecanismo de identificação criado na *imagem-movimento* e sua forma de criar uma percepção sensório-motora é na *imagem-tempo* substituído pelo predomínio da manifestação do tempo sobre a personagem. Pois nesse caso a personagem não é o centro que produz o fluxo da montagem e movimento que estão incrustados nos cortes e manipulação da imagem, mas reage ao tempo manifestado e sua ação é sempre secundária, uma *reação* projetada de forma bruta e crua.

Podemos ver o desenrolar de uma cena sendo ela reproduzida à imagem do real, onde a personagem é levada a explorar o tempo e sua duração como um todo, como no filme *Umberto D* de Sica, onde vemos uma empregada tentar acender um fósforo mais de uma vez, deixando a cena mais natural e longa que de costume, exemplo esse citado por Deleuze. Vemos que nesse caso a personagem é apenas mais um agente que observa o espaço e o tempo ao seu redor e é menos uma heroína de ação. Assim, no que diz respeito à imagem: “O que a constitui é a situação puramente ótica e sonora, que substitui as situações sensório-motoras enfraquecidas” (Deleuze, 2005, p. 12). Ou seja, a experiência cinematográfica se dá puramente pelo visual e pelo som e não pelo ritmo sensório motor (mais espetacular e acelerado) do método clássico.

Dessa forma, temos uma troca de paradigmas na abordagem da imagem cinematográfica. Diga-se de passagem, que há um encontro da característica da imagem-tempo de Deleuze com a característica do conceito de Kafkiano, pois, segundo o filósofo, a banalidade cotidiana encontrada no movimento estético cinematográfico que reproduz a imagem-tempo é capaz de “escapar subitamente às leis desse esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável, dando-lhe o aspecto de sonho ou de pesadelo” (Deleuze, 2005, p. 12).

Nesse sentido, podemos enfim dizer que o cinema moderno, o cinema de Orson Welles, é um tipo de narrativa que desafia as tradições do cinema clássico, e desafia o próprio espectador. As obras desse cinema são feitas para levar o espectador para dentro de uma realidade bruta, que, mesmo que imitando o processo de experiência temporal humanos, na verdade, se mostra absurdo, fantasioso e fantástico. A imersão na imagem vai ser proporcionada de uma maneira mais profunda, pois o espectador acompanha a personagem por entre os planos e os possíveis planos dentro de uma mesma imagem.

Mas, observa-se que esses aspectos não impedem a reflexão sobre a própria realidade, onde as consequências da modernidade imperam, na verdade, a endossam.

2.3 O cinema descobre a imagem que pensa

Gilles Deleuze (2005) aponta algumas características da imagem-tempo do cinema moderno, como a indiscernibilidade entre imagem-atual e imagem-virtual. Trata-se essencialmente da indiscernibilidade entre real e imaginário, sonho ou lembrança, aquilo que é buscado pelo interior psicológico da personagem, mas que é expresso pela imagem.

Dessa forma, o filósofo nos apresenta a *imagem-mundo*, ou seja, esferas do mundo que rodeiam a imagem objetiva; a ficção que vai além do concreto e material, mas que está presente no entorno, como o passado, a lembrança, a imaginação e, portanto, o virtual. Isso ocorre pelas *imagens-cristal* ou os *lençóis de tempo*, categorias explicadas pelo autor. Por isso, “o cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo. Por isso, bem cedo, procurou circuitos cada vez maiores que unissem uma imagem atual a imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens mundo” (Deleuze, 2005, p. 87).

Os circuitos da *imagem-cristal* são os que abarcam aquilo que não está objetivamente capturado pela imagem, mas que pode ser ainda assim ser representado por ela e sua aparência, como se na verdade ela refletisse uma imagem virtual a que corresponde (Deleuze, 2005). Assim como o narrador moderno evocado por Adorno (2003), a capturadas por Welles não são óbvias, pois há algo a ser dito além da fachada que ele representa pelos jogos de câmera. De acordo com Gilles Deleuze (2005), a imagem-cristal ocorre com eficácia em imagens espelhadas, onde se vê faces duplicadas ou repetidas, como ocorre em *A dama de Shanghai* de Orson Welles. Segundo ele:

O caso mais conhecido é o espelho. Os espelhos de viés, os espelhos-côncavos e convexos, os espelhos venezianos são inseparáveis de um circuito, como vemos por toda obra de Ophuls, e em Losey, particularmente, em *Eva e o Criado*. O próprio circuito é uma troca: a imagem especular é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além de uma mera virtualidade, repelindo-a para o extra-campo (2005, p. 89).

Ou seja, a gênese da imagem-cristal materializada diz respeito ao trabalho que o cineasta tem de colocar uma imagem duplicada no quadro, bastante utilizada com a

ferramenta do espelhamento, como se comunicasse algo para além do campo da câmera e que conversasse com o interior da personagem, correspondendo, na verdade, ao virtual.

Com técnicas dessa natureza, temos o desenvolvimento desse cinema moderno, intensamente presente no neorealismo Italiano. Esse novo cinema conta com cineastas como Antonioni, Rossellini, Yasujiro Ozu, De Sica, e Tarkovsky, que se debruçaram especialmente sobre histórias que se passavam no pós- Segunda Guerra Mundial, quando a esperança e o heroísmo estavam em falta, na verdade, nesse momento a contemplação do absurdo e trágico é o que ganha força. Essas narrativas continham imagens mais prolongadas, tolerando o erro sensorio-motor com as personagens estando à mercê do desenrolar da duração concreta do tempo e da predominância de espaços vazios (Deleuze, 2005).

Com isso, há a desvalorização do *plot* é da ação, enquanto há a valorização do conceito, da ideia, do pensamento e da lembrança. Instâncias essas que levam a uma espécie de materialização do pensamento. Através da *cristalização da imagem* o cinema se desenvolve no decorrer dos anos de modo a se assumir como falso e experimenta mostrar sua essência fictícia, mas que trata de temas da realidade, como na *Nouvelle Vague* com Jean Luc Godard e o aspecto explicitamente falso de sua filmagem com ritmos descontínuos e fenômenos como a quebra da “quarta parede”. Dessa forma:

Não temos mais uma imagem indireta do tempo que resulta do movimento, mas uma imagem-tempo direta da qual resulta o movimento. Não temos mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente anormais, temos um tempo crônico, não cronológico, que produz movimentos necessariamente “anormais”, essencialmente “falsos” (Deleuze, 2005, p. 189-190).

Através da ideia da cristalização da imagem, podemos entender que no cinema moderno, a descoberta do tempo como matéria prima fez que surgisse a valorização da ideia e do pensamento na imagem. É onde a linguagem cinematográfica se liberta de padrões convencionais e experimenta seu poder semântico e estético. Há aspectos como a valorização do real da duração do tempo, mas também há a valorização do falso e do anormal. Só depois de se pensar o banal e essencialmente humano (espera, erros, falta de esperança), o cinema pôde escancarar seu universo fantástico, mas nem por isso vazio de significados reais.

Cristalizar a imagem trata-se de um amadurecimento na maneira de abordar a narrativa, ou seja, experimentar tudo o que os quadros permitem, fazer com que eles possam representar mesmo o pesadelo, imaginação ou loucura, ou fazer com que se

assumam como farsa. Nele, os personagens estão perambulando em um mundo que se estende para além de seus movimentos e *plots*. Busca-se cada vez mais uma imagem que pensa (Deleuze, 2005).

Como mencionado anteriormente, a imagem-tempo e sua forma crua desenvolvem a atmosfera de sonho ou pesadelo. Através da cristalização da imagem e da profundidade de campo pode-se, portanto, explorar os picos entre realidade e imaginação da imagem. Como vimos, na literatura, Kafka procurava diminuir a distância estética do leitor com a obra, aproximando-o das situações absurdas descritas. Mas e quando isso ocorre ao nível imagético? Diríamos que é aí que a cinematografia desempenha seu papel, pois em Kafka o cinema moderno encontrou terreno fértil, ou seja, material narrativo privilegiado.

3 – A PERSONAGEM KAFKIANA EM O PROCESSO

3.1. Kafka- a formação discursiva para além do autor

A questão da situação kafkiana é um ponto crucial para o desenvolvimento deste trabalho, de modo que é importante dedicar uma parte dele ao termo. Assim, podemos verificar em que grau e como o objeto Kafkiano se apresenta nos filmes ou mesmo se estes partem para uma abordagem mais diferenciada, de acordo com a criatividade dos realizadores.

Existem alguns termos dedicados a conceitualizar o que é o Kafkiano, e diante desta obra, nos interessa o fato de que o discurso nela pode suscitar a ideia do autor. Tal assunto diz respeito ao que ocorre no ambiente cultural em decorrência da figura do autor.

Não é de se admirar que Kafka tenha se tornado prefixo de um adjetivo. A atmosfera das suas obras é tão peculiar que se torna até complexa de explicar e descrever. Levando em consideração as ideias de Theodore Adorno, Joseph K e seu exterior fazem parte de uma narrativa que, pelo menos no romance, se descreve como dura, definida e delimitada (1998), e ainda diz que “Cada frase é literal, cada frase significa” (Adorno, 1998, p. 240). Isso remete ao fato de que a obra Kafkiana explora superfície da realidade, fazendo com que esta seja moldada de forma literal e objetiva, por mais absurdo que se apresente à personagem e ao leitor. Desse modo, poderíamos dizer que, do mesmo modo, no filme *O processo*, tais características são literalmente visíveis.

Dadas as mudanças na narrativa moderna aqui mencionadas, Kafka dava essa substância às suas representações. De acordo com Theodore Adorno, encarar o universo criado por Kafka contemplando a sua materialidade, é o modo que realmente choca o leitor. A monstrosidade da alegoria ou do que parece sonho ou pesadelo deveria ser observada a partir da naturalidade com que são descritas, pois esse fato é o que impressiona. Desse modo:

Entre os momentos do choque não é mais fraco aquele que faz com que os sonhos sejam tomados *à la lettre*. Tudo o que se assemelha ao sonho e a sua lógica pré-lógica é eliminado, e por isso próprio sonho é eliminado. Não é o monstruoso que choca, mas sua naturalidade (Adorno, 1998, p. 243).

Então, para Adorno, isso trata-se de um processo mais ideal de experiência de leitura. Desse modo, do ponto de vista estético, o aspecto de sonho e o pesadelo nos textos de Kafka poderiam ser lidos “ao pé da letra”, afinal a naturalidade com que são descritos é o que choca e o monstruoso simplesmente é o que é. Esse ponto de vista pode ser interpretado por nós como mais um elemento da atmosfera Kafkiana.

Nesse sentido, a ideia da “situação Kafkiana” passaria pelo conceito de sonho ou, na verdade, pesadelo. Mas há alguns conceitos sobre o termo.? No trabalho de Oliveira e Lemos (2024), os autores apresentam duas definições existentes do Kafkiano. A primeira de Bradbury (1989) e a segunda sendo a definição do dicionário *Houaiss* (2009).

O caráter emblemático de Franz Kafka no século XX é acentuado nas palavras de Malcolm Bradbury, que, por sua vez, se apoia em texto de George Steiner: “É um fato profundamente sintomático, comenta Steiner, que em mais de cem idiomas possamos qualificar a situação atormentada do homem moderno enquanto vítima com o adjetivo kafkiano”. No Dicionário Houaiss, vemos o adjetivo kafkiano ser assim definido: “que, de forma semelhante à obra de Kafka, evoca uma atmosfera de pesadelo, de absurdo, especialmente em um contexto burocrático que escapa a qualquer lógica ou racionalidade” (Bradbury, 1989, p. 219; Houaiss; Villar, 2009, p. 1143 *apud* Oliveira; Lemos, 2014, p. 171-172).

Vemos, portanto, que, nessa perspectiva, o Kafkiano seria a nomenclatura dada ao que se passa com o sujeito moderno, aquele interpelado pelas problemáticas que geralmente se acusa como inerentes à modernidade. Já no dicionário *Houaiss* vemos que se trata da atmosfera do pesadelo e do absurdo, logo algo que não tem explicações lógicas, apenas acontece. Dentro dessa atmosfera então, encontramos o sujeito.

Mas, considerando-se esses conceitos do termo, levamos assim a discussão adiante, pois Kafka era/é um autor. A situação do autor é um tema que foi analisado por Roland Barthes e por Michel Foucault, que aprofundou a questão. Enquanto o primeiro

sedimentou a tese sobre a premissa da morte do autor, o segundo apresenta a questão do autor como função. Segundo Alves (2016), no que diz respeito a Barthes:

Ele se afasta da crítica microscópica, que se debruça pacientemente sobre pormenores biográficos e psicológicos, e também da crítica telescópica, que perscruta o espaço histórico que envolve o autor, e afirma contundentemente que a figura do gênio, do “Autor-Deus”, é uma personagem moderna, fruto da ideia de prestígio do indivíduo e da pessoa humana. Barthes aproxima o império do autor à ideologia capitalista, pela sua coloração individualista, autoritária e proprietária, uma vez que o autor torna-se o legítimo proprietário de sua criação, tomada como um bem imaterial (Alves, 2016, p. 5-6).

Vemos que Barthes critica a ideia do autor como figura máxima diante da obra, bem como o *status* de autoridade sobre os textos que publica. Na perspectiva que Barthes aponta, o autor é mais uma personagem moderna, algo que está para o capitalismo como mais um de seus artifícios individualistas da máquina econômica. O autor seria aqui visto como uma personagem imperialista que domina a obra e sua abrangência, sendo que no ponto de vista de Barthes, o leitor é parte essencial do texto, pois “ao ler, nós também imprimimos certa postura ao texto, e é por isso que ele é vivo” (Barthes, 2004b, p. 29). Em suma, Barthes vai contra a individualização e mistificação do autor como peça determinante da literatura. Para ele, o capitalismo promoveu a individualização do autor; transformou-o em um gênio por causa do capital que isso significa, daí poderíamos dizer que não teríamos nem mesmo um sujeito que escreve, mas uma personagem, por isso, na verdade, contemplamos a sua morte.

Para completar o raciocínio, entremos na contribuição de Foucault (2009). Para ele, não é apenas a evocação da morte do autor por si só que deve ser analisada, mas sim as consequências dela como um todo. Aqui ele entra na *função do autor*. Entendemos que essa análise demonstra como o autor pode denotar não o sujeito, mas o discurso por trás de seu nome, pois:

O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos a seu modo singular de ser. Consequentemente, poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos de função “autor” enquanto outros são delas desprovidos. [...] A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade (Foucault, 2009, p. 274).

Nesse sentido, delineia-se uma análise em que, para o filósofo francês, o autor não é o sujeito, mas o discurso que de seu nome se extrai. O nome do autor não diz respeito ao estado civil dos homens, ou seja, na verdade, estamos falando de um discurso que leva

esse nome, que atribui para si as características referentes ao nome e não propriamente àquele indivíduo. Nesse percurso, vemos a alocação do autor para outra instância que, no fim, não é humana e sim discursiva. O nome do autor se torna uma função, ela pode estar presente em alguns textos como discurso, mas em outros não. Dessa forma:

Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem um autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior da sociedade (Foucault, 2009, p. 274).

Para Foucault, o autor pode ter mesmo morrido, pode estar ausente, mas deixou a sua função presente, através de seu nome, este que, por sua vez, não remete mais somente à pessoa que responde por ele. A função autor é muito mais que um nome civil, é um modo de existência que ocorre nos discursos da sociedade. Assim, o que se pensa ser a designação do autor:

[...]é apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam (Foucault, 2009, p. 276-274).

Então, entendemos que, a atenção que damos ao nome do autor é, no fim das contas, direcionada aos seus textos e aos discursos que dele reverberam. Não é somente sobre o autor que escreve, mas é sobre o discurso que o seu nome suscita. No caso de Franz Kafka, o nome se torna uma palavra que não se designa mais a apenas uma pessoa. O nome é direcionado para cumprir uma função, conta uma narrativa que não é mais de alguém, mas de *alguéns*; conta a história não somente de pessoas, mas de coisas, máquinas, imagens.

A função autor está ligada ao sistema jurídico e inconstitucional que contém, determina, articula o universo dos discursos: ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização: ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas: ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simplesmente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (2009, p. 279-280).

Portanto, a função autor faz com que este seja evocado por vários egos, em várias perspectivas e é integrada em vários sistemas e contextos diferentes, além de não existir de forma uniforme. Ela vai pouco a pouco impregnando-se nos discursos. Quando nos

demos conta, kafkiano já estava definido como está hoje. Dessa forma, na perspectiva de Foucault, deveríamos olhar para o que ocupa o lugar do autor, que, por sua vez, está ausente. “é preciso descobrir, como lugar vazio- ao mesmo tempo indiferente e obrigatório-, os locais onde sua função é exercida” (2009, p. 264).

Por isso, o respectivo trabalho não é senão mais uma forma de encontrar a função autor na sociedade e na arte que ela produz. Não estamos falando aqui do sujeito Kafka, mas, nas palavras encontradas em Alves (2016) sobre Barthes, a personagem, e sob a ideia de Foucault, a função Kafka, ou kafkiana. Assim, veremos aqui a expressão do Kafka cinematográfico. É tendo em mente essa esquematização de pensamento que iremos basear nossa análise sobre o Kafkiano nessa obra, bem como o que constitui a personagem Kafkiana.

3.2 A visualização da personagem kafkiana em seus conflitos

Façamos, a partir de agora, uma análise semiótica aprofundada, partindo daquela noção da decupagem enquanto método de análise, mas também observando-a enquanto método narrativo. Também iremos tomar parte do roteiro da obra, disponibilizado no livro publicado por Welles (1970). Com isso, veremos então como Orson Welles materializa o discurso Kafkiano em sua obra imagética e partimos, portanto, para a visualização da função Kafkiana, ou seja, a experiência visual dos conflitos enfrentados pela personagem K.

No início do filme, Welles utiliza o *voiceover* para narrar a parábola do homem no portão da lei, contada a Joseph K no romance de Kafka. Assim temos a voz do narrador externo nos contando a pequena narrativa. Vemos efeitos de um projetor manual onde aparecem desenhos que ilustram a história que diz:

Narrador (em off): Diante da Lei, há um Guarda... 2. *Segunda imagem fixa de um andarilho se aproximando do portão.* **Narrador (em off):** Um homem vem do interior, suplicando permissão para entrar na Lei. 3. *Uma visão mais próxima do Guarda junto ao portão, com a mão levantada.* **Narrador (em off):** Mas o Guarda não pode permiti-lo entrar (Welles, 1970, p. 15)².

² **Narrador off:** Before the law there stands a guard...2. *A second still picture of a tramp approaching the gateway.* **Narrador off:** A man comes from the country, begging admittance to the law. 3. *A closer view of the Guard by the gateway, his hand raised.* **Narrador off:** But the Guard cannot admit him.

Figura 1: Joseph K é abordado em seu quarto.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Após essa introdução, temos a primeira cena do longa, onde o K, ao abrir os olhos pela manhã, é abordado por um inspetor de justiça, que surge repentinamente pela grande porta que dá para o seu quarto. Nesse primeiro momento, temos de acompanhar um plano sequência que acompanha a abordagem. Joseph K levanta-se de sua cama e ainda de pijama, responde ao interrogatório inesperado enquanto procura suas peças de roupa de trabalho. O quadro inicial contrapõe da imagem das costas de K, enquanto de pé a frente da cama, vemos o inspetor de corpo inteiro. Assim, observamos que no primeiro plano a personagem está de costas, mas, no plano geral, podemos ver o inspetor de corpo inteiro, à esquerda. Há sombra na nuca de K, e sombras do lado direito do corpo do inspetor. O efeito que vislumbramos na composição do quadro é de impedimento, pois é como se acompanhássemos, de forma física, a situação a que Joseph está submetido. O inspetor está sob a visão da câmera em uma posição privilegiada, acima, o que sugere poder e dominância. Tal escolha de composição da imagem possibilita que a atmosfera se mostre opressiva, jogada de forma súbita aos olhos do espectador.

Em seguida, há um diálogo longo e cheio de perguntas intimidadoras as quais Joseph responde, agitado e visualmente confuso. Assim, o espectador tem direito aos detalhes mais banais da sequência. Os personagens perambulam no quarto, K é perseguido pelo homem estranho que o intimida enquanto procura se vestir, ao que parece ser uma situação inusitada e inesperada. Depois de alguns minutos, outro inspetor se apresenta e faz o informativo: Joseph K está sob um processo.

Figura 2: Diálogo enquanto K se veste.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Na cena em que K é abordado, começa a se vestir, não há respiro, os momentos são preenchidos por portas que são abertas e fechadas, um diálogo longo de perguntas e respostas, acompanhamos o protagonista abotoar cada um dos botões de sua camisa. Tudo isso ocorre enquanto compartilha os poucos metros de seu espaço pessoal, primeiro com um homem, depois com dois e, após isso, com mais três homens que ele conhece de seu escritório de trabalho. O tempo todo, os homens desconhecidos ali presentes interrogam, questionam e se impõem fisicamente, além de todos estarem usando roupas pretas, enquanto K, por outro lado, está apenas de camisa branca. Um contraste se constrói entre a sua individualidade e o coletivo de oficiais de justiça que o rodeiam.

Figura 3: K é cercado.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Nesses enquadramentos denotados, observamos que o primeiro quadro comporta uma grande quantidade de pessoas para sua proximidade é, de certa forma, engolido, visualmente e metaforicamente falando, pelas pessoas da lei e por três pessoas de seu trabalho (Rabenstein, Kublick e Kaminer). O quadro demonstra a cena em plano médio, onde destacamos o frame em que todos preenchem o espaço visual. No segundo quadro

há um *close* enquadrado no rosto dos colegas de trabalho de K. Temos a impressão que, de cima, K é observado por personagens que fazem parte da instância trabalho/judiciário. O espaço (quadro) é pequeno para o espectador, mas é pequeno e claustrofóbico também para K. É importante notar que a câmera assume o ponto de vista de Joseph, ou seja, nós podemos nos colocar como observados pelos três personagens do escritório de K assim como o próprio, logo, assumimos a perspectiva do protagonista. Dessa forma, é como se ao serem enquadrados esses três personagens estivessem a uma altura discrepantemente mais alta que a câmera.

Em toda essa sequência, a sensação de agitação se exprime através do fato de que K se vê em estado de confusão. Afinal, por que haveria um inspetor da polícia fazendo perguntas pessoais em seus aposentos logo no início da manhã? E por que haveria pessoas do seu escritório vasculhando os pertences de sua vizinha de quarto? K flagra os três homens mexendo nas fotografias do quarto da senhorita Burstner (O processo, 09 min 28, 1962). Sua agonia se estende ao fato de que alguém com quem mantém algum tipo de relação também não escapa desse tipo de intromissão repentina.

Supomos que um espectador desavisado, logicamente, teria anseio por respostas também lógicas. Adianta-se que essas respostas de fato nunca são ofertadas ao espectador. No que veremos a seguir, o absurdo se estende ainda mais, porém sem a verbalização de alguma explicação. Estaria essa explicação em outra instância que não a verbal?

K: Bem, isso obviamente não tem nenhuma importância. Honestamente, não consigo me lembrar de uma única infração que poderia ser imputada a mim. É obviamente um erro, - algo muito trivial ³¹. *Close-up rápido de baixo das faces dos três funcionários. Rabenstein, à esquerda, sorri de volta para K, mas seu sorriso desaparece quando ele encontra o olhar do Assistente de Inspetor 1*. ³². Plano de ângulo invertido. *K se vira para encarar o policial enquanto continua.* **K:** Mas a verdadeira questão é, quem me acusa? Então? **Assistente do inspetor 1:** O que você quer dizer com isso? **K:** Que autoridade você tem para esses procedimentos? **Assistente de Inspetor 1:** interrompendo-o: Não se preocupe com isso, senhor. **Assistente de Inspetor 2 se afasta e entra no quarto de K** (Welles 1970, p. 24)³.

Assim, vemos o início da jornada de K em busca de respostas para o que lhe acomete, pois se está sendo acusado, é pelo que? Na sequência vemos que seus pertences

³ **K:** Well, this obviously isn't anything of any importance. Quite honestly, I can't remember a single offence that could be charged against me. It's obviously a mistake-something very trivial. ³¹. *Rapid close-up from below of the faces of the three clerks. Rabenstein, on the left, grins back at K, then his smile fades as he catches the eye of Assistant Inspector 1.* ³². Reverse angle shot. K turns to face the Policeman as he continues. **K:** But the real question is, who accuses me? Well? **Assistant Inspector 1:** What do you mean? **K.** What authority do you have for these proceedings? **Assistant Inspector 1** interrupting him: Don't you worry about that mister. **Assistant Inspector 2** walks away into K's bedroom.

e os lugares de seu quarto são inspecionados, tratados como suspeitos. A preocupação de K se intensifica à medida que demonstra se importar com o que a locadora do quarto onde vive deve pensar disso tudo. Ao encontrá-la para o café da manhã, ele logo se desculpa pela situação. Percebemos que a relação entre os dois se baseia bastante na admiração que essa senhora direciona a K. Com isso, notamos uma primeira reverberação sobre a imagem social da personagem principal.

K: Isso não vai acontecer novamente, eu lhe prometo. **Sra. Grubach:** Muitas coisas acontecem neste mundo, Sr. K. **K:** Sim. **Sra. Grubach:** Você é meu inquilino mais valioso, Sr. K. Acho que devo ser franca com você. 35. *Quando a Sra. Grubach termina de falar, corta para um plano médio, aproximando-se dos dois, K de perfil, Sra. Grubach se inclinando para frente.* [...]36. *Plano alto em ângulo médio dos dois, Sra. Grubach vista de costas, K de três quartos, voltado para a câmera.* **K, ansioso, olhando para ela:** E? **Sra. Grubach:** Parece que você está...37. **Contra-plano:** K de perfil, sua locadora se inclinando em direção a ele, voltada para a câmera. **Sra. Grubach:** ...sob prisão, Sr. K. **K:** Sim, eu sei disso (Welles, 1970, p.27)⁴.

Nesse diálogo referido no roteiro, acompanhamos o momento em que a Senhora Grubach demonstra seu respeito por Joseph K, e sua preocupação em deixar claro que ele é seu inquilino mais valioso, ao mesmo tempo em que notamos, pelo comportamento de K, as dúvidas que ele tem sobre o que ela sabe sobre seu processo. A câmera se aproxima aos poucos dos rostos dos dois e recorta as posições de um em relação ao outro. No plano médio vemos as costas inclinadas da senhora Grubach enquanto Joseph K a olha de sua posição abaixo, inclinando os olhos para o alto a fim de mirá-la.

Figura 4: K e senhora Grubach de costas; K com a cabeça inclinada.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

⁴ **K:** This is not going to happen again, I promise you that. **Mrs. Grubach:** A lot of things happen in this world, Mr. K. **K:** Yes. **Mrs. Grubach:** You're my most valued Lodger, Mr K. I think I owe it to you to be frank. 35. *As Mrs. Grubach finishes speaking, cut to medium close up of the two of them, K in profile, Mrs. Grubach leaning forward.* [...] 36. *High angle medium close-up of the two of them, Mrs. Grubach in back view, K three-quarters facing camera.* **K** anxiously, looking up at her: And? **Mrs. Grubach:** It seems you are...37. *Reverse shot: K is in profile, his landlady leaning towards him, facing camera.* **Mrs. Grubach:** under arrest, Mr. K. **K:** Yes, I know that.

Gilles Deleuze e Félix Guattari (2017) em *Kafka por uma literatura menor*, analisam a linguagem experimentada pelo escritor, observando que ela contém alguns padrões que se repetem como um traço peculiar em sua obra e que remetem a algo mais do que o puramente gráfico. Eles dizem que a presença do retrato ou da foto, bem como as posições de cabeça curvada ou cabeça inclinada e a matéria puramente sonora (que pode se confundir com música, apesar de não o ser) podem ser os traços da experimentação e experiência Kafkiana, o que chamam de “política de Kafka”. De acordo com eles: “Esses dois elementos, o retrato ou a foto, a cabeça abatida curvada, são constantes em Kafka, com variáveis graus de autonomia” (p.10). O aspecto do retrato ou foto de alguém, bem como o fato da personagem curvar a cabeça, remetem a essa submissão e desejo bloqueado. Podemos dizer que seriam os aspectos da linguagem Kafkiana que remeteriam à inferioridade ou mesmo superioridade, pois:

Dizemos somente que essa reunião opera um bloqueio funcional, uma neutralização de desejo experimental: a foto intocável, incomível, interdita, emoldurada, que não pode mais gozar de sua própria vista, como o desejo impedido pelo telhado ou pelo teto, o desejo submisso que pode gozar apenas de sua própria submissão. E também o desejo que impõe a submissão, propaga-a, o desejo que julga e que condena (tal como o pai do Veredito, que curva tão forte a cabeça que o filho deve se ajoelhar) (Deleuze; Guattari, 2017, p. 10).

Com isso, entende-se que, segundo os filósofos, tanto a fotografia em retratos (quadros e álbuns de foto), quanto a cabeça curvada de um personagem desempenham essa linguagem - vamos chamar aqui de visual- que exprime o ato de se submeter, se colocar inferior, tendo como único ponto de vista aquilo que se coloca acima e o mantém abaixo. Por outro lado, uma cabeça pode se curvar de tal maneira que pode impor superioridade se tiver sob seu ponto de vista algo ou alguém que se submete.

Trata-se de uma experimentação encontrada na experiência Kafkiana, que pode nos remeter a alguma reação (ou falta de reação) das personagens, que por sua vez sobrevivem dentro da máquina de Kafka (Um escritor não é um homem escritor, é um homem político, e é um homem máquina (Deleuze; Guattari, 2017, p. 16). Assim, nas perspectivas de Deleuze e Guattari, entendemos que os gestos e padrões de linguagem encontrados nas obras de Kafka, dizem respeito à reação que cada personagem nessas situações acaba por ter, seja submetendo-se ao jugo, seja tentando escapar deste, mesmo que desordenadamente e sem direção (2017).

Dessa forma, podemos verificar alguns pontos no filme *O processo*, em que vemos quadros montados, não pela cabeça curvada, mas pela dualidade de uma figura em

relação à outra. Sempre uma acima, enquanto outra está abaixo, justamente com a cabeça inclinada em sua direção. Segundo Deleuze e Guattari (2017) a cabeça inclinada, assim como a cabeça curvada, também está sempre presente em Kafka. Podemos assim organizar o pensamento: Uma figura que se impõe sobre outra, que por sua vez está abaixo com a cabeça inclinada direcionando-se ao seu observador, ou julgador, aquele que o submete.

Observamos que uma sucessão de planos nessa configuração ocorre na cinematografia de *O processo*, a começar por aqueles a quem Joseph K teme algum tipo de retaliação, como a senhora Grubach, a dona da pensão onde ele mora, ou os funcionários de seu escritório, que por sua vez nos lembram daquilo que Kafka mais se compromete, seu trabalho. Vejamos a imagem a seguir:

Figura 5: Diálogo de K com uma secretária.



Fonte: Filme *O processo*, de Orson Welles (1962).

Nesse enquadramento, vemos duas figuras interagindo no plano geral. K., após chegar ao seu escritório, direciona-se a uma dispensa, onde guardará um bolo para dar de presente a sua vizinha de quarto, quando é abordado por uma secretária. Aqui a câmera opera um ângulo em que a secretária está à frente de K., ambos atrás de uma grade na diagonal, que supomos que seja um corrimão, mas apenas Joseph K. tem todo o corpo encoberto por ela. Mas apesar da secretária ter uma posição de privilégio em relação ao homem, há alguém que observa tudo de sua posição acima, nesse caso, o próprio espectador, que observa K. ao fundo do campo de visão. Pois no primeiro plano, ou seja, aquilo que é primeiramente capturado pela câmera, há uma grade com três linhas paralelas.

O espectador assiste ao desenrolar do diálogo através de grades. Por isso, sugerimos que, nessa ocasião, K. está inferiorizado nessa posição, mas em relação ao

primeiro plano, logo o ponto de onde espectador observa, aquele na barreira da “quarta parede”.

Secretária: Senhor K! A câmera se move para a direita enquanto K caminha em direção ao guarda-roupa próximo ao final da escada. **K:** Bom dia. Se alguém estiver esperando, eu os atenderei em um minuto. **Secretária:** O vice gerente... Ele estava procurando por você, senhor K. Acho que ele está no hall. *Uma pausa. Eles param na porta da dispensa. E seu primo está aqui. Ao ouvir as últimas palavras da secretária, K se vira com grande surpresa, a mão na maçaneta da porta.* (Welles, 1970, p.45)⁵

Logo, apesar de tal “efeito janela”, essa composição de imagem criada por Orson Welles não deixa de construir uma ideia, um pensamento, algo que já ocorria nas descrições literárias do romance *O processo*. A composição demonstra como a personagem já está, de certa forma, presa em uma situação que se apresenta inusitada, infernal. As grades no primeiro plano têm o poder de lembrar o espectador de que o universo que se cria no filme é confuso, repleto de barreiras e obstáculos.

Vemos a repetição das situações que representam inferioridade em relação a algo ou alguém superior. Aqui, por se tratar da lei, vemos que a personagem principal é submetida a ela, mas em tudo o que ela reverbera, como o olhar da sociedade, das pessoas, aquelas que acabam por fazer parte do julgamento. Temos a instância do trabalho, das mulheres, da família. Dessa forma, vemos que K não está sob o julgo apenas da instituição judiciária, mas de tudo o que ela carrega consigo. Orson Welles trabalha os ângulos e composições de imagem e cenários a favor desse discurso, que brinca com o protagonista, este que se perde em um labirinto claustrofóbico. As cenas do escritório onde K trabalha demonstram parte desse labirinto:

Figura 6: K chega ao trabalho.



Fonte: Filme *O processo*, de Orson Welles (1962).

⁵ (Tradução nossa) No original: **Secretary:** Mr. K! Camera pans to the right as K walks towards a cloakroom near the bottom of the staircase. **K:** Good morning. If there's anybody waiting, I'll see them in a minute. **Secretary:** The deputy manager... he was looking for you, Mr.K. I think he's in the hall. *A pause. They halt by the door of the cloakroom. And your cousin's here. At the Secretary's last words, K turns round in great surprise, his hand on the door handle.*

Em um plano geral, observamos um espaço amplo onde centenas de pessoas estão sentadas em suas mesas de escritório escrevendo freneticamente em máquinas de escrever em que o som das teclas não cessa. Todas essas pessoas estão em fileiras, lado a lado, mas não parecem interagir umas com as outras, de modo que estão focadas no que estão fazendo no trabalho. No plano, vemos a sequência de Joseph K andando por entre as fileiras com uma caixa na mão antes de se encontrar com a secretária na porta do almoxarifado. O caminho que ele percorre dura um tempo e acompanhamos o movimento sem cortes.

Dessa maneira, podemos perceber que o ambiente de trabalho do protagonista é padronizado, ou seja, tudo é exatamente igual, com mesas equidistantes, pessoas com vestes formais, com os olhos voltados para as máquinas, que são as únicas a emitirem som, pois quem as manuseia não fala, apenas digita. Nesse momento vemos que a experiência do trabalho faz com que os sujeitos sejam integrados a um grande maquinário, pois no ambiente corporativo tudo o que vemos são movimentos repetitivos e padrões de comportamento iguais, de modo que fica difícil separar as máquinas e as coisas dos sujeitos ali presentes.

Nessa sequência, enquanto observamos K caminhar por entre as mesas de trabalho, não reconhecemos pessoas, mas sim máquinas, sem rosto, sem história, sem experiência. O cenário criado por Welles mostra ao espectador, um espaço frio, cinzento, sem sinuosidade, com linhas retas, e uma sala retangular. Retomando Benjamin quando fala da pobreza de experiências do homem, podemos fazer algumas reflexões sobre essa imagem, pois, segundo o autor:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente de tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (Benjamin, 1987, p. 115).

Isso, nos remete as consequências da técnica a partir das grandes guerras, quando subitamente o homem se viu frente ao poder das máquinas, que dali para a frente estariam cada vez mais presentes na vida das pessoas. O contraste da máquina com o corpo humano é uma das imagens que podemos formar diante da modernidade e da contemporaneidade. Afinal de contas, qual o papel do homem dentro desse cenário? De acordo com Benjamin: “Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças” (Benjamin, 1987, p. 118).

A modernidade e seu desenfreado advento do novo e da revolução tecnicista tem como personagem o sujeito que está exausto tanto pela própria cultura que está inflada, quanto pelo trabalho e a interação com as máquinas e com ambientes cada vez mais frios e padronizados, onde a humanidade em sua essência não tem espaço para existir. O homem é um sujeito, mas um sujeito cansado e exausto do dia a dia. Nesse caso, nessa obra vemos quadros onde multidões se apinham em instituições de trabalho corporativo e sistemas como o judiciário, como se suas vidas pertencessem a essa grande máquina, formando uma relação de dependência.

Dessa forma, podemos ter um vislumbre do cenário absurdo na obra, pois a imagem nos transmite a sensação de que ali não há humanidade. Pois essa espécie de exagero nos cenários que Welles constrói através de planos gerais facilita a sensação de aprisionamento causada pelas imagens. A personagem Kafkiana está aprisionada em espaços que, em tese, deveriam ser de liberdade. K está em busca de manter sua liberdade de ir e vir, mas afinal de contas, de que forma ele aproveita tal privilégio? Supomos que a experiência de ser verdadeiramente livre tenha se perdido uns séculos antes da história de K.

Figura 7 : K conversa com seu superior do trabalho enquanto andam ao lado do escritório.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Nessa cena, Welles utiliza o plano geral mais uma vez e observamos com isso as figuras em pé conversando enquanto atrás o escritório está lotado de pessoas, que por sua vez funcionam como um pano de fundo, uma espécie de cenário. Na sequência, o espaço parece ainda maior e iluminado por lâmpadas fortes e claras. Há uma espécie de gigantismo no espaço do plano, cada vez mais desnorteador:

Figura 8: Plano geral: K caminha em uma passarela rodeada de trabalhadores.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Mais uma vez em um plano geral vemos essa grande sala iluminada por luzes brancas onde o único ponto incomum é o protagonista que caminha em uma grande passarela. Seus colegas se mantêm na posição e o único som que se escuta são os ruídos das teclas. Notamos que se trata quase que de uma hipérbole visual, onde vemos pessoas demais, mesas incontáveis e um espaço excepcionalmente grande com figuras de comportamento robótico. Os esforços de K seguem justamente para essa direção, pois ele pretende voltar a esse trabalho, sem que esteja sob uma acusação desconhecida.

No entanto, podemos notar que as pessoas que continuam ali em seu trabalho cotidiano e repetitivo talvez não estejam em uma situação tão diferente da do colega. Na verdade, aquele ambiente corporativo apenas endossa todo o absurdo a que K é diariamente submetido. A sensação visual de que ele nos traz é justamente aquela em que o protagonista é muito pequeno e insignificante diante de tantas pessoas, tantas máquinas e tantas luzes frias, o que, por outro lado, é um contraste com as outras inúmeras cenas do filme em que Welles utiliza as sombras como destaque.

Na cena seguinte a essa, é notável a exploração de um movimento específico e de um diálogo, que duram um tempo considerável de minutos. A frente do prédio em que mora, K esbarra com uma moça carregando um baú que contém os pertences da Senhorita Burstner, sua vizinha de quarto que decidiu se mudar e por quem ele tem um apressado romântico. Preocupado, ele faz questionamentos à moça:

Um galo canta, dissolve para uma cena externa de K chegando em casa do escritório, carregando cuidadosamente a caixa com o bolo dentro. A pensão da Sra. Grubach faz parte de um complexo horrível de edifícios modernos que se erguem em um terreno baldio, que são opressivos e desmoralizantes ao mesmo tempo. É crepúsculo e algumas luzes estão acesas no bloco de

apartamentos. *K se afasta da câmera e sobe uma escada externa. Ele para quando uma mulher passa, arrastando um grande baú (que parece familiar) escada abaixo. K: Com licença, mas esse não é o baú da Srta. Burstner? Ele volta e tenta ajudar a mulher. Srta. Pittl: E se for? K: Eu pensei que o reconhecia. O baú faz um barulho de batida enquanto é arrastado escada abaixo. Aqui está o bolo de aniversário dela. Srta. Pittl: Eu já tenho o suficiente nas mãos com este baú. K: Bem, sim, é isso que quero dizer... Bem, deixe-me ajudá-la com isso. Aqui, pegue isso. Srta. Pittl: Não, obrigada. (Welles, 1970, p. 48)*⁶

Figura 9: Sequência – Cena do baú.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Durante a sequência e o diálogo que se estende entre as duas personagens, notamos que o espaço, como mencionado no roteiro, se encontra em um grande terreno baldio, onde o prédio se destaca por sua arquitetura. O edifício é grande e imponente, como se fosse uma grande caixa com janelas e que serve como plano de fundo para o plano geral que enquadra as duas personagens. A senhorita Pittl puxa o baú da senhora Burstner e parece ter dificuldade com a tarefa por causa o peso e tamanho do objeto, mas ainda assim recusa-se a aceitar a ajuda de K.

Como temos visto até o momento, o cinema moderno tomou o tempo como seu aliado para contar suas narrativas e assim transmitir os pensamentos desejados. Ou seja, o diretor não procura dizer algo exatamente as claras e de modo que as dúvidas lançadas ao espectador sejam logo respondidas no plano seguinte. De forma contrária, a dúvida é

⁶ (Tradução nossa) No original: *A cock crows, dissolve to exterior Shot of K arriving home from the office, carefully carrying the box with the cake in it. Mrs. Grubach's boarding house is part of a hideous complex of modern buildings standing on a piece of waste ground, which are oppressive and demoralising at the same time. It is dusk and a few lights are on in the apartment block, K walks away from camera and mounts the outside staircase. He stops as a Woman passes, dragging a large trunk (which seems familiar) down the steps. K: I beg your pardon but isn't that Miss Burstner's trunk? He comes back and tries to help the Woman with it. Miss Pittl: And what if it is? K: I thought I recognise it. The trunk makes a clunking noise as it is dragged down the steps. Here, you take the birthday cake. Miss Pittl: I've got quite enough on my hands with this trunk. K: Well yes, that's what I mean... Well, let me help you with it. Here, take this. Miss Pittl: No thank you (Welles, 1970, p. 48).*

plantada para que o espectador exerça uma função ativa em relação a imagem, assim o conteúdo é entregue, mas não de “mão beijada”, pois o narrador (no caso da câmera) deseja que o espectador faça a sua leitura sobre objeto e seja, portanto, confrontado e provocado. O espectador é, de alguma forma, levado para dentro da ambientação cenográfica e assim participa dos conflitos ali encontrados.

Nesses quadros denotados, vemos que Welles abusa mais uma vez do plano geral e do *travelling*, este último trata-se do movimento em que a câmera acompanha um movimento contínuo. A personagem Pitll, carrega um baú que parece muito pesado, o que faz com que tenha muita dificuldade na ação, porém se recusa a receber ajuda de K.

O *travelling* e os diálogos se estendem por cerca de quatro minutos. A experiência do tempo em sua essência de duração real causa uma espécie de desconforto para um público que ainda não estivesse acostumado. O que faz com que pensemos que a imagem-tempo era por si só uma demonstração do absurdo em uma sociedade habituada à falsificação da duração de tempo, onde cortes representavam e deixavam subentendido que se passaram minutos, horas ou dias. Mesmo que, na verdade, o tipo de construção de Orson Welles apenas oferecesse algo mais parecido com a realidade no que diz respeito à experiência. Então, observamos a mulher puxar um grande peso, o que lhe parece difícil, além de ela ter uma deficiência em uma das pernas. Ainda assim, Pitll se recusa a receber a ajuda de K, de modo que temos que assistir à cena tão ansiosos quanto o homem, perdido, confuso, desorientado.

Além disso, podemos ver que o plano é constituído por padrões e formas sóbrias, demonstrando um prédio residencial em forma retangular, com inúmeras janelas onde pessoas vivem. Os próprios pertences da senhorita Brustner parecem caber todos dentro de uma grande caixa. Nesse contexto, não há espaço para qualquer perturbação, pois as linhas são horizontais e verticais, de modo que vemos que o cotidiano das pessoas nesse universo ficcional kafkiano é permeado pela escassez de protuberâncias nas formas de linhas ou cores mais quentes.

A personagem citada na cena do baú, senhorita Burstner, a vizinha de quarto de K, é uma das personagens femininas com quem ele parece ter um caso. A senhorita Burtner, no entanto, não mantém um comportamento considerado adequado para a sociedade daquela época, ao que a personagem da senhora Grubach, dona da pensão onde a jovem mora, reprova claramente os hábitos da outra mulher (como podemos verificar no diálogo entre ela e K em 17min17), o que faz com que esta tenha que se mudar. Mas, com isso, notamos que essa personagem que desafia os padrões femininos da época

contém além de comportamentos incompreendidos, algo que a eleva a uma categoria diferenciada, pois de certo modo podemos vislumbrar através dela um traço que se afasta da maioria dos personagens da história. Senhorita Burstner se desvia dos duros padrões a que K, por exemplo, se submete. Ela vai na contramão do amante. Mas além do que vemos através dos diálogos e da relação que ela mantém com K, há algo no cenário que evoca ainda mais o traço dissociativo da personagem, que são as fotografias.

As fotografias da senhorita Burstner são objetos que são violados durante a abordagem de Joseph K, pois ao quarto ao lado, seus três colegas do trabalho mexem nesses objetos da personagem, ao que K se mostra irritado com isso (14min13). Essas fotografias, assim como no romance estão em evidência, os próprios Deleuze e Guattari (2017) falam sobre a simbologia encontrada sobre a presença da fotografia em Kafka. No entanto, no filme, podemos ver como elas estão presentes no ambiente podendo ser visualizadas e destacadas na cena.

Figura 10: K e senhorita Burstner conversam no quarto dela. Ao fundo, as fotografias.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

A personagem da senhorita Burstner se destaca justamente por não atender à dinâmica do filme. Seu quarto, ao contrário do de Joseph K, é decorado por cores e formas de desenhos nas paredes, seus pertences se guardam dentro de um baú, que, por sua vez, contém fotografias encima, porém elas estão amplamente expostas no cenário e parecem ser importantes para a personagem, uma mulher que participa de eventos noturnos. Esse contexto, embora pareça desprezioso, na verdade pode dizer mais do que se imagina: Segundo a própria senhorita Burstner, as fotos que estão ali expostas e emolduradas, são de sua mãe.

Senhorita Burstner: Como você sabe que isso aconteceu? Eu não faço a menor ideia. **Senhorita Burstner:** Como você sabe que está sendo preso? Isso

não é uma coisa que se percebe de repente, como quando as gengivas estão sangrando. **K:** Eles me acordaram e me disseram. **Senhorita Burstner:** Você tem certeza de que estava acordado? *K se levanta e vai em direção à porta.* **K:** Sim, bem se você acha que eu estava sonhando, então olhe essas fotos. *Ele indica as fotos viradas para baixo em cima do baú de roupas. Ela se senta na cama atenta e ajeita sua camisola.* **Senhorita Burstner:** Essa é a minha mãe. **K:** E? **Senhorita Burstner:** Em diferentes poses. ‘Os Pássaros Burstner’- um número realmente bom. *Uma pausa.* Vamos deixar minha mãe fora disso. Você se importa? (Welles, 1970, p. 42)⁷.

Nesse momento, percebemos que a personagem foge de falar da própria mãe, mas, se prestarmos atenção, as fotografias, antes viradas para baixo, ao voltarem à posição original, voltam a estabelecer uma relação com o plano do filme. As fotos contêm a imagem da mãe que é um ente querida e que, pelas falas da senhoria Burtsner, também era uma intérprete, alguém que se apresentava em shows teatrais. Durante o diálogo que se segue depois, as fotografias da mãe da senhorita Burstner ficam em destaque no mesmo plano que os dois personagens em cena.

Por mais que a personagem na foto não esteja fisicamente ali, de outra forma ela se faz presente, acusando um passado e um momento, uma parte da história dessa personagem secundária chamada de Marika Burstner, cuja história completa não temos acesso, mas que é alguém com quem K se importa. Até mesmo o primeiro nome da senhorita Burstner é mencionado pela primeira vez na cena em que suas coisas estão sendo levadas embora (O processo, 1962, 29 min. e 20 segundos), algo que nem mesmo o próprio Joseph tinha conhecimento.

Uma das características do cinema de Orson Welles, é que ele demonstra as relações da composição da imagem com a memória e com o passado (Deleuze, 2005), algo que fica mais explícito em outros momentos do filme. Mas um ponto a se ressaltar é que a diferença da personagem de Marika Bustner em relação as outras dessa obra está, aos nossos olhos, também representada pelo contexto em que a jovem mulher se expressa. Ela está entregue a uma vida artística e teatral, que não é vista com bons olhos e não parece valorizada no contexto frio e duro do filme, onde o absurdo predomina pela estética e relação entre as instituições trabalho e judiciário. Marika se distingue até mesmo

⁷ (Tradução nossa) No original: **Miss Burstner:** how do you know it happned. I haven´t the remotest ideia. **Miss Burstner:** How do you know you´re arrested? It isn´t something you suddenly notice, like bleeding gums. **K:** They woke me up and tolde me. **Miss Burstner:** Are you sure were awake? *K gets up and goes towards the door.* **K:** Yeah, well if you think I was dreaming, just look at those photographs. *He indicates the photographs lying face downwards on the top of the trunk. She sits in bed taking notice and rearranges her nigjt gown.* **Miss Burtsner:** That´s my mother. **K:** Well? **Miss Burstner:** In diferent poses. ‘Burstner´s Birds’- a real good act. *A pause.* Let´s leave my mother out of it. Do you mind? (Welles, 1970, p. 2).

de outra personagem que se intitula artista na obra, mas que reproduz ainda mais o pesadelo Kafkiano do filme, como veremos posteriormente. As fotografias denotadas nesse quadro indicando parte da história da personagem, nos fazem lembrar que, segundo Walter Benjamin, em certos contextos, a fotografia, apesar de ser uma reprodução, ainda pode fazer resistir um traço de substituição da *aura* e autenticidade, pois, de acordo com ele:

Com a fotografia, o valor de exibição começa a empurrar o valor de culto- em todos os sentidos- para um segundo plano. Este último, todavia, não cede sem resistência- sua trincheira final é o rosto humano. Não se trata, de forma alguma, de um acaso se o retrato desempenhou papel central nos primeiros tempos da fotografia. Dentro do culto da recordação dedicada aos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor de culto da imagem encontra seu último refúgio. Na expressão fugitiva de um rosto de homem, as fotos antigas, por uma última vez, substituem a *aura*. É o que lhes confere essa beleza melancólica, incomparável com qualquer outra (Benjamin, 1975, p. 19).

Por isso, é importante notar o contraste entre Marika e o contexto que a rodeia, além da discrepância entre ela e Joseph K. O momento em que os dois estão no quarto dela oferece detalhes que são cuidadosamente montados e que nos permitem fazer tal relação, como as fotografias expostas. No filme, vemos que Kafka se expressa pelo absurdo visual, pelos exageros, pelas sombras, olhares e imagens espelhadas. Quando vemos algo que destoava disso tudo, podemos apontar ainda mais as características evidentes da personagem Kafkiana na obra de Welles. Aqui, Kafka não está nas cores, na liberdade de ir e vir, no teatro, mas na dura realidade moderna, no trabalho, nas figuras de autoridade, que se expressam pelos primeiros planos ou pelos planos de fundo, nas sombras e nos exagerados planos gerais.

Nas próximas cenas, podemos vislumbrar mais planos que submetem a personagem e o espectador a um verdadeiro espetáculo de silhuetas contrapostas, sombras, planos gerais apinhados de pessoas e grandes estruturas – estátuas ou edifícios. Welles faz com que a narrativa seja contada pelos encontros geográficos. Pois os espaços sempre em contato e sempre estabelecendo uma ligação um com o outro, por mais absurdo ou aleatório que pareça. Um dos casos é quando K está em um teatro, um lugar que, em tese, deveria estar alheio a toda a sua situação com a justiça. No entanto, ele é surpreendido pelo contrário. Assim, em um ambiente que deveria evocar o sonho e a fuga para uma realidade alternativa ao caos moderno, Kafka aparece quando vemos Joseph K ser retirado dali poucos segundos depois das cortinas se abrirem.

Além disso, podemos notar que mesmo esse lugar de entretenimento possui ângulos desproporcionais e uma atmosfera que remete a enclausramento. Mas tal ambiente e plano podem ser analisados ainda de outra forma. Ao nos mostrar os planos gerais, e o modo como a personagem K se movimenta dentro deles, o filme delinea a narrativa de forma sutil, mas visualmente kafkiana. Podemos enxergar isso da seguinte maneira, na seguinte sequência de planos:

Figura 11: Sequência- Cena do Teatro.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Nessa sequência, podemos notar certas peculiaridades. Trata-se de um momento em que K, a personagem principal, está em um teatro, mas ainda no começo do espetáculo

recebe um bilhete em que é chamado para fora do recinto, onde o inspetor, que já lhe visitara em seu quarto, o aguarda. O teatro, por sua vez, está completamente cheio e inúmeras pessoas assistem ao espetáculo, no entanto do que este se trata não é uma informação dada ao espectador. As cortinas se abrem, mas tudo o que vemos é o público e um sujeito específico, Joseph K. Ele não consegue ficar para a apresentação, em vez disso, atende ao chamado que recebe e se direciona para fora. Nesse momento, podemos dizer que a imagem se comunica, através do plano onde as cortinas se abrem, com o público fora da tela, no extracampo.

Nos quadros detonados acima, observemos que K se desloca com dificuldade no meio de muitos rostos desconhecidos. A senhora que dorme no primeiro plano, em foco antes mesmo que K, nos faz questionar qual realmente é o lugar da arte no universo Kafkiano. Joseph não tem a oportunidade de contemplar o espetáculo, na verdade, ali naquele lugar começa um caminho tortuoso, trata-se da largada inicial para entrar em espaços cada vez mais distantes de qualquer arte.

Nos quadros denotados dessa sequência, podemos notar que K, ao se levantar de seu assento, tenta, com dificuldade, alcançar a saída das fileiras de assentos que estão todas ocupadas. Pela câmera, acompanhamos o movimento desempenhado pela personagem, até que ela perca cada vez mais espaço na tela e seu rosto esteja cada vez mais coberto por uma sombra ao lado esquerdo do rosto. No fim, a câmera fica parada enquanto K se aproxima e assim desaparece gradualmente, seu rosto ganha cada vez mais aproximação, e o *close* recorta cada vez parte menores de seu corpo e então do seu rosto sombreado, enquanto centenas de pessoas ocupam o plano de fundo, todas inertes à narrativa desse homem desconhecido, sem rosto, que é apenas mais um corpo que se movimenta no espaço ou uma sombra.

Joseph sai do campo, sai da tela, e surge em outro lugar, onde se encontra com o inspetor, assim começa uma caminhada ainda mais tortuosa, complexa por caminhos labirínticos e inexplicáveis. Gilles Deleuze (2005) faz uma análise sobre os caminhos por onde K percorre nessa obra, que ocorre de modo que os espaços, por mais diferentes que sejam, estejam sempre geograficamente conectados, estando aos fundos uns dos outros, do que ele chama de “profundidade de campo”, linguagem consolidada em Orson Welles. De acordo com ele, a diferença de uma simples profundidade no campo e uma profundidade *de* campo, é que:

Se considerarmos a pintura do século XVI, veremos uma firma distinção, mas que se exerce sobre planos paralelos e sucessivos, cada um deles autônomo, definido por personagens ou elementos lado a lado, embora todos conspiram no conjunto. Mas cada plano, e sobretudo o primeiro, cumpre sua função e só vale por si mesmo em função do quadro que o harmoniza. Haverá uma nova mudança, capital, no século XVII, quando um elemento de um plano remeter diretamente a um elemento de outro plano, quando os personagens se interpelarão diretamente de um plano a outro, numa organização de quadro segundo a diagonal, ou conforme uma abertura que agora privilegia o plano de fundo e o faz comunicar imediatamente com o primeiro-plano. O quadro “se aprofunda interiormente”. Então a profundidade se torna uma profundidade *de campo*, enquanto as dimensões do primeiro plano ganham tamanho anormal, e as do plano de fundo se reduzem, numa violenta perspectiva que une ainda mais o próximo longínquo (Deleuze, 2005, p. 131).

Essa consideração demonstra que a profundidade no campo, que já existia antes das contribuições de cineastas como Orson Welles, tinha como proposta colocar quadros justapostos na tela, inertes em sua linha, paralelos um ao outro, sem algum tipo de contato ou interação. Já na profundidade *de campo* e *de imagem*, os quadros interagem, se comunicam, estabelecem uma relação, o que pode ser mais uma ferramenta de poder narrativo para a obra. É o que ele chama de aprofundamento interior, pois a imagem pode se afunilar ao fundo e ao que o fundo quer dizer ao primeiro plano e vice e versa.

Em *O processo*, podemos verificar uma exploração massiva desse método, onde Kafka se apresenta nessa disformidade, onde a espacialidade não é linear, simplesmente paralela e bidimensional. Como demonstrar Kafka senão por formas sinuosas, e formas afuniladas? Segundo Deleuze (2005):

Antes de Welles esta profundidade de campo parece de campo parece ter sido apenas Renoir por precursor, com *A regra do jogo* e Stroheim, sobretudo com *Ouro e maldição*. Duplicando a profundidade com grandes angulares, Welles obtém grandezas desmedidas do primeiro plano somadas às reduções do plano do 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 ou sai dela, e expressa a relação desse corpo com os outros situados na frente ou atrás: uma arte de massas (Deleuze, 2005, p. 132).

Com esse artifício, podemos ver então como ele se torna uma linguagem Kafkiana e como Kafka pode se apresentar diante de tal linguagem. Isso porque, na visão de Deleuze, a manipulação da profundidade de campo é a própria expressão do tempo, mais especificamente do passado que a memória remete. Em sua análise, o espaço físico e as disformidades em sua imagem, na verdade, revelam um esforço para encontrar respostas na memória que se tem de um passado não explícito por *flashbacks*. Assim: “Esta é a

função da profundidade de campo: cada vez mais explorar uma região do passado, um contínuo” (2005, p.131). Entende-se que as imagens não nos mostram o interior das imagens atoa, mas, que, por trás disso, existe um esforço onde a personagem busca, desesperadamente, uma resposta para os conflitos do presente, uma resposta em um passado, que, por sua vez, só se mostra através das formas físicas do presente, através da alucinação, de um lugar atrás, ou ao fundo, de um lugar virtual no próprio presente. Desse modo:

É também nisso o cinema é bergsoniano: não se trata de uma memória psicológica, feita de imagens-lembrança, tal como convencionalmente o *flash-back* pode representar. Não se trata de uma sucessão de presentes que passam conforme o tempo cronológico. Trata-se *ou* de um esforço de evocação produzido num presente atual, e precedendo a formação das imagens-lembrança, *ou* da exploração de um lençol de passado do qual, posteriormente, surgirão as imagens-lembrança. É um aquém, e um além, da memória psicológica: os dois polos de uma metafísica da memória (Deleuze, 2005, p. 134).

Essa virtualidade, portanto, nos mostra que a imagem não está ali para evocar a si mesma, mas um além dela, algo que não se mostra, mas está escondido em algum lugar. A personagem Kafkiana está perdida e desorientada dentro de espaços aleatórios, claustrofóbicos, disformes. Mas é neles que ela tateia em busca de alguma resposta. No caso de K, ele procura respostas para o seu processo nesses espaços que vão de um teatro, igrejas ou tribunais que funcionam nos porões de um prédio. A sobreposição dos espaços, ambientes e instâncias diferentes ou mesmo opostos em *O processo* relevam ainda mais o poder da profundidade de campo na história de K, que por sua vez se vê diante de tantas camadas desproporcionais (Deleuze, 2005) Nesse caso:

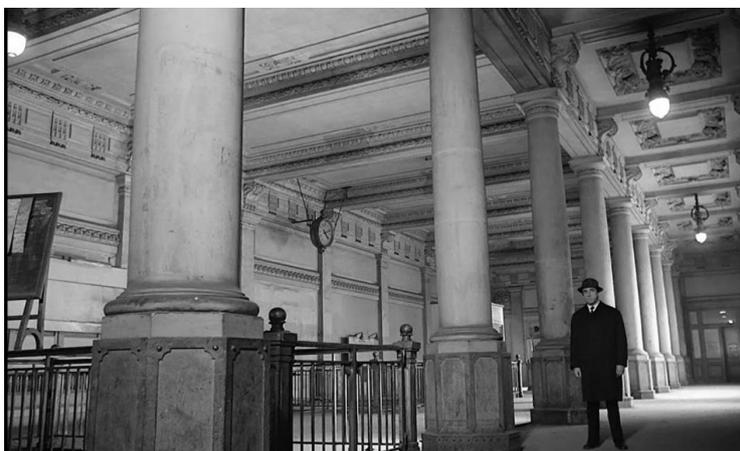
O êxito de Welles em função de Kafka consiste em ter sabido mostrar como regiões espacialmente distantes e cronologicamente distintas comunicam entre si no fundo de um tempo ilimitado que as tornava contíguas: é para isso que serve a profundidade de campo, os compartimentos mais afastados comunicam-se diretamente no fundo. Mas que fundo é este, comum a todos os lençóis, de onde eles saem e onde recaem, quebrando-se? Que justiça superior é essa, da qual todas as regiões não passam de auxiliar? (Deleuze, 2005, p. 140).

Essa análise de Gilles Deleuze coloca em foco o modo como, no filme *O processo*, espaços distintos ou distantes estão sempre conectados um ao outro pelo fundo. No primeiro plano temos um teatro, mas no plano interior, temos o tribunal, que está ao fundo de um caminho que passa para os outros espaços. Ou seja, mesmo que o primeiro plano

tenha prioridade neste ou naquele momento, o plano de fundo espera sua vez de ser tomado pela câmera e pela personagem.

Nesse sentido, podemos observar que a transição da cena do teatro, para a cena do caminho para o tribunal onde K será interrogado, se dá por uma porta de fundo, e não por uma fachada. Em um momento, K está de frente para o inspetor em um edifício teatral, onde a arquitetura tradicional desse tipo de lugar se faz presente no cenário. Mas no momento seguinte, os dois se retiram e em poucos passos atravessam uma porta que revela um ambiente totalmente oposto. Fazendo uma comparação, é como se o ator deixasse o cenário principal frente à câmera e se dirigisse para trás das câmeras onde está apenas o estúdio.

Figura 12: O inspetor espera do lado de fora da sala de teatro.



Fonte: Filme *O processo*, de Orson Welles (1962).

Inspetor A fora de cena: Sr. K 112. *Retorna para o Inspetor.* 113. *Retorna para o close-up de K. Ele vê o Inspetor e caminha em sua direção.* [...] **Inspetor A:** Venha com o Sr. K. *A câmera avança, seguindo o Inspetor enquanto ele conduz K para fora do vestíbulo, por um corredor e através de uma porta. Nos planos seguintes, eles parecem estar, a princípio, nos bastidores do teatro, mudando gradualmente para os corredores austeros dos escritórios administrativos, que às vezes se assemelham a porões.* 115. *Plano geral de um corredor sombrio. Os dois homens entram por uma porta à esquerda, e K faz uma pausa para jogar seu bilhete fora com desgosto, depois segue o Inspetor que se afasta ao fundo* (Welles, 1970, p. 53-54)⁸.

⁸ (Tradução nossa) No original: Inspector A off: Mr. K 112. Resume on the Inspector. 113. Resume on close-up of K. He sees the Inspector and walks forwards. [...] Inspector A: Come with Mr. K. The camera tracks forward, following the Inspector as he leads K out of the vestibule, along a corridor and through a door. In the following shots they at first appear to be behind the scenes in the theatre, changing gradually to the dignified corridors administrative offices which at times look almost like cellars. 115. Long Shot of a murky corridor. The two men come through a door on left and K pauses to throw his note away in disgust, then follows the Inspector as he walks off in the distance (Welles, 1970, p. 53-54).

Na figura 19, observamos o edifício teatral do lado de fora, após a saída de K para encontrar com o inspetor de justiça. Mas, durante a sequência, vemos a transição de espaços acontecer enquanto o inspetor dirige o acusado à saída do teatro, mas essa saída, na verdade, não é sobre sair, e sim entrar em um outro ambiente, que está atrelado ao edifício teatral. Não se vê um espaço aberto, mas uma conexão entre um espaço e outro, uma ligação.

Figura 13: As personagens dirigem-se para a saída e o ambiente muda.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

A sequência demonstrada nesses planos nos mostra um contraste significativo. O teatro possui paredes e desenhos bem estruturados, o que contempla a atmosfera de arte, entretenimento e fuga da realidade. Mas por trás desse cenário existe o total oposto. Assim que as personagens atravessam um primeiro portal, tudo se transfigura. Ao invés de beleza, há opacidade, paredes desgastadas, encanações aparentes. Não há como manter a naturalidade diante de tamanha mudança repentina. Como não houve muitos cortes, tivemos que acompanhar o trajeto que K percorre até ali, e ficamos tão confusos quanto ele. De repente, um corredor mórbido se apresenta:

Figura 14: Mudança de ambiente. Silhueta de K ao fundo.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

O cenário se modifica por completo. Nos quadros denotados, podemos observar um corredor entulhado, o canto à direita contém papéis amassados, lixo, onde o próprio K deposita o papel de recado que havia recebido com o recado para encontrar o inspetor. Tamanha desordem denuncia ao espectador que a natureza do que virá adiante nada tem a ver com teatro, música ou arte, mas com aprisionamento e com o que tem de mais inumano na sociedade.

Figura 15: As personagens passam pelas tubulações.



do Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Figura 16: Primeiro plano e plano de fundo.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Assim, nas figuras 15 e 16, os quadros são montados de modo que o primeiro plano privilegia os aspectos do cenário e do ambiente. Vemos as tubulações primeiro, depois as personagens passam por entre elas. A caminhada se estende por um lugar escondido sob a beleza do edifício teatral, que, na imagem 16, ainda nos lembra de sua existência por um pequeno resquício ao lado esquerdo da imagem. Ao passo que, ao lado direito, o que vemos é uma parede velha e desgastada. O quadro denotado nessa imagem é constituído novamente por um primeiro plano que não foca as personagens de imediato, mas sim o espaço, de modo que o inspetor e K estão no plano de fundo, vindo de encontro à câmera.

Tais enquadramentos revelam a natureza inumana das imagens ao espectador, pois, as personagens ali presentes se comportam quase como ratos ou baratas, que se esgueiram por tubulações e esconderijos sujos e desgastados, onde ninguém olha, onde ninguém assiste, um perfeito contraste com o palco de teatro. Esse caminho se afunila ainda mais, revelando o quão fundo K vai em busca de uma suposta justiça. Essa característica narrativa constrói um dos artefatos Kafkianos mais evidentes, o pesadelo. A aparente falta de sentido nessas sequências confunde, mas mostra como a personagem Kafkiana não têm alternativa a não ser ir adiante, por mais desordenado ou confuso que pareça. Não há o que fazer além de responder ao fluxo de eventos.

Figura 17: K sob uma lâmpada de luz e dois homens desconhecidos.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Ao chegar ao fim da caminhada, K e o inspetor se deparam com dois homens prostados sobre um lugar mais alto, ambos na mesma posição, olhando em direção a K, sem falar nenhuma palavra, apenas encarando o réu. Novamente, vemos a oposição entre alguém olhando de cima, enquanto K está abaixo, sendo observado e colocado em uma posição de inferioridade diante daquelas pessoas. O inspetor chefe ainda pede que K se coloque embaixo da grande lâmpada de luz branca, fazendo com que ele se torne um alvo, sendo colocado em destaque. Mas os homens desconhecidos ali não dirigem palavras ao réu, nem mesmo ao inspetor, apenas seus olhares transmitem alguma mensagem e esta seria: Você está sendo julgado. É o que podemos captar pela postura e pela rigidez dessas personagens. Como vemos no roteiro:

Inspetor A: Estamos fazendo todo o esforço razoável neste momento para evitar interferir... 116. *Plano geral em ângulo baixo de uma cena semelhante. Os dois homens passam ao lado.* **Inspetor A:** desnecessariamente, com o padrão normal da sua vida. 117. *Plano geral em ângulo baixo de um corredor dilapidado, com os dois homens vindo em direção à câmera.* **Inspetor A:** Por exemplo, para que você não precise solicitar uma licença ou ausência especial do seu escritório, nós providenciamos para encaixar... 118. *Plano reverso: a câmera os acompanha enquanto o Inspetor conduz K para dentro de uma sala deteriorada.* **Inspetor A:** Essas interrogações fora do seu horário de trabalho normal. *Eles param perto de uma lâmpada pendurada no teto. Dois policiais à paisana aparecem ao fundo.* **Inspetor A:** Fique sob a luz, senhor K. **K, obedecendo ao comando:** Quem são eles? *A câmera acompanha enquanto o Inspetor caminha em direção aos dois policiais.* **Inspetor A, ignorando a pergunta:** Não posso esperar que você saiba onde a comissão de interrogatório está localizada (Welles, 1970, p. 54-55)⁹.

⁹ (Tradução nossa) No original: **Inspector A:** We're making every reasonable effort at this point to keep from interfering...116. Low angle long shot of a similar scene. The two men pass by. **Inspector A:** unnecessarily with the normal pattern of your life. 117. Low angle long shot of another dilapidated corridor, the two men coming towards camera. **Inspector A:** For instance, so you wouldn't have to request a special leave or absence from your office, we've arranged to fit in...118. Reverse shot: camera tracks after them as the Inspector leads K into a dilapidated room. **Inspector A:** These interrogations outside your normal working hours. The halt near a lamp hanging from the ceiling. Two plainclothes policemen appear in the

Figura 18: *Close* no rosto dos dois homens.



Fonte: Filme *O processo*, de Orson Welles (1962).

Na cena em questão, K chega a perguntar quem são os homens ali o observando, mas não obtém resposta alguma, o inspetor apenas prossegue lhe dando instruções de como chegar ao interrogatório. O *close* no rosto daqueles homens insinua a posição deles em relação a K, que é tratado como um réu em julgamento. Através de seus olhares, podemos perceber que eles não estão ali para ajudar K ou responder suas perguntas, mas para encará-lo e intimidá-lo apenas com sua presença e seus corpos em posição superior, olhando-o de cima para baixo.

Nisso, podemos considerar que o plano em seus rostos colabora aderindo poder a esses personagens sem nome, pois eles não representam pessoas, mas uma instância, um poder, uma ideia. O cenário ao que a personagem Kafkiana se submete nessa obra não tem a ver com a possibilidade de a justiça ser cumprida, pois a todo o momento, por imagens como essa, percebemos que K já está condenado. Ao desconfiar se aqueles homens irão segui-lo, K, obtém uma resposta do Inspetor “Não, eles não vão segui-lo. Esse não é o trabalho deles” (Welles, 1970, p. 55)¹⁰.

background. Inspector A: Steep under the light Mr. K. *K as he does so:* Who are they? Camera tracks in as the Inspector walks towards the two policemen. **Inspector A ignoring the question:** I can't expect you to know Where the interrogation commission is sitting (Welles, 1970, p. 54-55).

¹⁰ (Tradução nossa) No original: **Inspector A:** No...They aren't gonna follow you [...] **Inspector A:** That isn't their job.

Figura 19: O quadro mostra K de corpo inteiro.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Nesse enquadramento, K aparece de corpo inteiro antes de seguir adiante, a frente de uma parede deteriorada, e parece muito pequeno em relação ao que está ao fundo. A cena compõe o desolamento de seu corpo diante do cenário. Joseph parece menor e insignificante perante aquilo, utilizando as roupas de trabalho, o que, através de análise, nos faz pensar no quão ordinário sua vida parece nesse ambiente. Quando o plano seguinte enfoca as outras personagens da cena, podemos ver que estas, ao contrário, se agrupam e parecem mais imponentes. O quadro é composto pelo rosto do inspetor no primeiro plano, enquanto ao fundo os outros dois permanecem inflexíveis.

Figura 20: *Close* no rosto do inspetor, plano médio longo ao fundo.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Na imagem 20, podemos observar como as sombras do lado direito do rosto do inspetor no primeiro plano acabam dando à personagem uma imagem mais dramática, enquanto seus colegas ao fundo estão mais iluminados. Essa composição se contrasta com

a composição anterior onde K estava completamente sozinho, isolado aos olhos desses oficiais de justiça. Estes, que, por sua vez, têm a iluminação a seu favor, assim como uma posição privilegiada em relação à câmera, o que faz com que pareçam muito mais imponentes e até amedrontadores.

Ao contrário do réu a sua frente, essas personagens incorporam uma demonstração imagética do que a “justiça” Kafkiana parece: assustadora, opressora, dramática. Tal atmosfera se prolonga ainda mais durante a obra, onde pessoas aparentemente frias e robóticas não oferecem resposta alguma, apenas implantam dúvida e confusão. Não fazem o papel de esclarecer, mas de dificultar ainda mais a jornada da personagem Kafkiana através do absurdo. “Esse não é o trabalho deles” diz o inspetor, e então nos questionamos “Qual, afinal, é o trabalho dessas pessoas?” A questão é que não há respostas, e o resto da história é uma busca incessante por elas.

Figura 21: Estátua coberta por um pano.



Fonte: Filme *O processo*, de Orson Welles (1962).

O plano seguinte demonstra primeiro uma imagem isolada, onde um objeto se destaca, branco enquanto seu fundo é totalmente escuro. Está coberto por um pano, mas percebemos que se trata de uma estátua de justiça. Mas a câmera muda gradualmente seu ângulo para baixo, onde podemos localizar rostos aleatórios. O movimento chama a atenção, pois a câmera precisa literalmente baixar a lente para que se possa enxergar o que está abaixo: pessoas, embora estejam muito longe de demonstrar qualquer humanidade, pois ao invés disso, elas estão tão inertes quanto a própria estátua.

Figura 22: *Close em rostos estranhos.*



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Na verdade, o que se vê no quadro são rostos inexpressivos de vários homens. No entanto, logo podemos vislumbrar que carregam placas que designam números penduradas no pescoço. Desse modo, poderíamos dizer que a apresentação dessas figuras não revela mais homens e sim números, principalmente nos planos que se seguem a esse.

Figura 23: Homens enfileirados.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

No quadro da figura 23, esses homens são focalizados enquanto K passa por entre eles. A inexpressão de seus rostos, o fato de que são em maioria idosos e estão sem as roupas de cima, quase desnudos e carregando uma placa que designa seus números é o que chama a atenção. Essas pessoas parecem estar esperando por algo, esperando conforme o número que carregam nas placas, despídos e imóveis. Logo, imaginamos que estão esperando pela conclusão de seu julgamento, assim como K. Não relacionamos esses homens à sujeitos com história, mas com completos estranhos de olhar perdido,

fantasmas da história de K, como uma demonstração do inferno a que ele está submetido. Nesse sentido, dizemos que a imagem é uma mensagem de desesperança.

Figura 24: Plano médio e plano geral

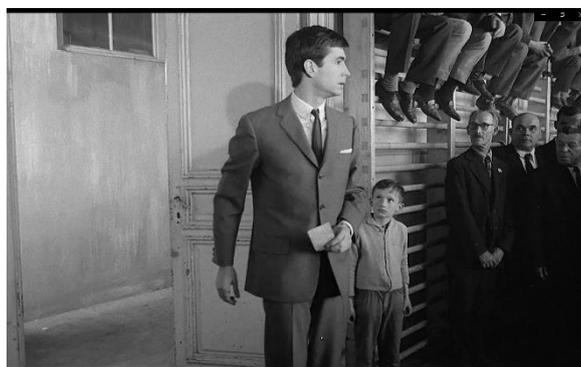


Fonte: Filme *O processo*, de Orson Welles (1962).

Em tais planos, Orson Welles constrói uma ideia e um pensamento, aquilo de mais inacreditável que há sobre o Kafkiano, a falta de sentido, o inimaginável e perturbador é totalmente naturalizado. Nesse cenário, tal situação é naturalizada, pois ela é o que é e não se tem justificativas para que ela seja possível, pois, mesmo que não tenhamos um diálogo, a imagem diz por si só.

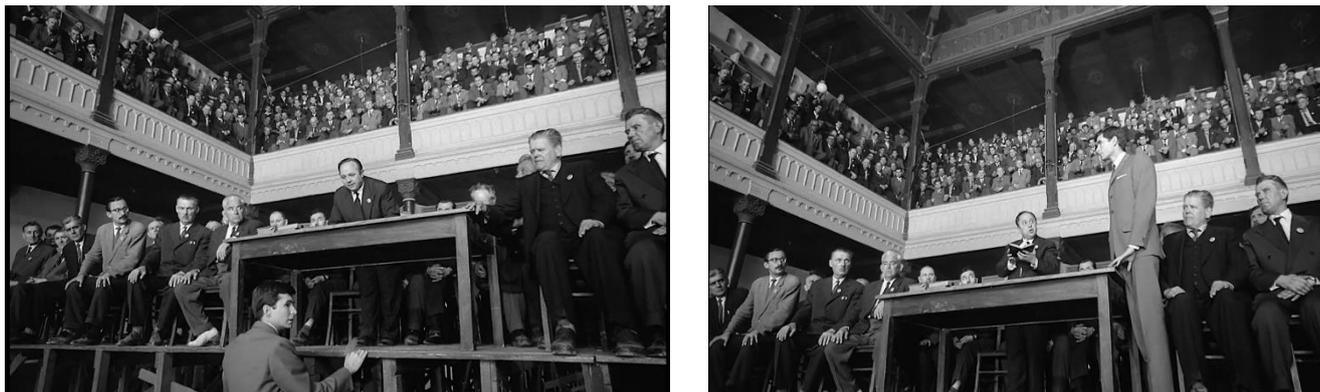
Por isso, poderíamos interpretar a alegoria dessa cena, poderíamos dizer que ela representa a jornada sem fim quando se está dentro da instância judicial e o que esse sistema faz com os envolvidos. Nessa obra, somos “jogados” sem aviso em cenários do tipo demonstrado, assim como a personagem K, mas caberia ao espectador a tarefa de desvendar algo por traz da imagem, que, mais que imagem, é uma ideia.

Figura 25: A chegada no interrogatório.



Fonte: Filme *O processo*, de Orson Welles (1962).

Figura 26: Interrogatório.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Nos quadros isolados acima, pode-se notar, mais uma vez, a estranheza do exagero. Quando K chega ao interrogatório, de todos os ângulos, se vê centenas de homens, lado-a-lado, uns acima dos outros, mostrando um ambiente abarrotado e lotado, onde quase não há espaço livre e alguns precisam se sentar em qualquer lugar (como se vê na imagem 25). Todos estão ali para assistir ao espetáculo que se faz do processo de Joseph K.:

Figura 27: Interrogatório de K- Plano de cima abaixo- Plano Geral.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Dessa forma, observamos a cena como um todo e feita em planos preenchidos por mais corpos humanos, num lugar predominantemente masculino e marcado pela superioridade de uns em relação a outros. Assim, no centro da última imagem, interagindo com o seu entorno, está K, a personagem Kafkiana, e junto a ele, seus interrogadores, aqueles que, em tese, detém o poder de decidir seu destino.

Durante o discurso que a personagem principal emprega nessa cena, ele tenta se sobrepôr a todos os olhares presentes e dá a entender que espera encontrar entre aquelas pessoas algum traço de empatia, o que, no fim das contas, não acontece. O que nos

confirma que todas essas pessoas, em toda sua massividade, não passam de outros juízes, outras mentes alienadas. A quantidade exorbitante de pessoas ali presente é um lembrete de que K enfrenta essa jornada mais sozinho do que imagina., mesmo antes de perceber que cada uma dessas pessoas carrega um distintivo de oficial de justiça (O processo, 1962, 39:min49). Nas palavras de K:

K: Pode haver alguma dúvida... 153. *Plano de contra-plongée do corredor, K, ao fundo.* **K:** ...que por trás da minha prisão, uma vasta organização está em ação? 154. *Plano médio em ângulo baixo de K de lado.* **K:** Uma instituição que contém uma comitiva de funcionários civis: oficiais, policiais e outros — talvez até mesmo agentes secretos (Welles, 1970, p. 58-59)¹¹.

Figura 28: A audiência.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

A personagem demonstra que desconfia totalmente desse sistema em que aparentemente todos participam de uma instituição que persegue pessoas inocentes. K se vê encurralado e acredita que há uma organização determinada em tirar tudo de pessoas como ele, seus bens materiais, sua liberdade, jogando-os em uma espiral onde nada se explica ou se resolve. Ao discursar no seu interrogatório, reconhecemos nele sua frustração e o comportamento de apelo e revolta. Ele busca respostas, que parecem cada vez mais longe de serem respondias. K faz uma denúncia e acusa todos ali de estarem envolvidos nesse sistema que ele compreende como injusto. Já a audiência, ri e aplaude após suas primeiras palavras no interrogatório, como se, na verdade, estivessem ali por

¹¹ (Tradução nossa) No original: **K:** Can there be any doubt... 153. *Reverse angle shot of the hall, K, at the far end.* **K:** ...that behind my arrest, a vast organisation is at work? 154. *Low angle médium shot of K from the side.* **K:** An establishment witch contains a retinue of civil servants: officers, police and others- perhaps even hagman (Welles, 1970, p. 58-59).

puro entretenimento, ao que K, depois, interpreta como uma confirmação de que todos ali trabalham juntos para causar seu sofrimento. No entanto, nenhum deles parece se abalar o suficiente com as palavras do protagonista, como se qualquer ação vinda dele fosse efêmera. Dessa forma, percebemos que K é apenas um entre centenas, e que não faz a mínima ideia do que está realmente acontecendo, assim como o espectador, que não tem qualquer informação a mais que o protagonista.

3.3 A expressividade visual da obra

Para além disso, consideramos importante olhar para essa obra de uma maneira sensível ao todo. Ou seja, além do que os quadros mostram e da narrativa denotativa que se estende nos planos, observamos que as cores, os ângulos e a iluminação tornam a experiência de assistir muito mais imersiva e expressiva para o espectador. Assim, analisamos que *O processo* conta com uma característica muito significativa e expressiva, que é trabalho fotográfico que o filme empreende para contar essa história.

Ao olharmos os espaços que K percorre na obra, observamos preambular sobre superfícies cuidadosamente capturadas para parecer um universo à parte, onde elementos como luz e sombra conduzem cada passo que a personagem percorre, assim como as sobreposições conferidas por mais de um plano na tela através da profundidade de campo. Algo que observamos nesse sentido, é o fato de que o contraste entre alta luz/ sombra é muito utilizado na obra. Por exemplo, há os momentos em que K está em seu escritório, um lugar extremamente claro e com luzes aparentemente frias, o que demonstra a atmosfera peculiar daquele ambiente administrativo. Mas, conforme o espectador é apresentado a outros espaços, a iluminação do campo de tela muda para luz baixa, ou altos contrastes entre luz e sombra na mesma cena, ou a tela é dividida em opostos. Há inúmeras situações em que a fotografia é trabalhada em prol da construção do universo Kafkiano, onde não esperamos nada além do incomum ou do desordenado. Dobal e Sá (2020) fazem uma análise sobre Luz, sombra e penumbra no filme *A Erva do rato* (2008) de Júlio Bressane e citam:

Segundo Loiseleux (2005, p.03, tradução nossa), a luz tem a função de ‘dar sentido à imagem pela maneira como ilumina o tema e pela atmosfera emocional que gera, fazendo com que seres e objetos apareçam não apenas sob seu aspecto estético mais favorável, mas também com plena coerência para cada filme’ (Loiseleux Apud Dobal; Sá, 2005/2020, p. 96).

Por isso, também entendemos o trabalho da luz cinematográfica como um importante artifício que contribui para a atmosfera que se pretende dar à obra. De acordo com essa citação, no cinema, a luz não é trabalhada somente para dar precisão estética à imagem. Logo, sua função não apenas iluminar clara e objetivamente o objeto em foco, mas dar sentido à narrativa, estando coerente com o que se conta e com a ideia ou mensagem que se pretende passar. Além disso “a própria direção da luz pode apoiar a história[...]. Além da direção na qual ela cai, a própria luz que cai sobre o sujeito pode enriquecer um retrato psicológico” (Julier; Marie Apud Dobal; Sá 2009/2020 p. 98).

Com isso, podemos observar como a luz e seu negativo, a sombra, estão alinhados com a situação psicológica da personagem K, fazendo com que nossa análise se sustente, mais uma vez, sob a premissa de que a imagem por si só evoca mais do que a objetividade da imagem capturada pela câmera. Na verdade, ela pode evocar o espaço virtual, assim como a profundidade de campo, da narrativa, além dos conflitos internos inerentes à personagem Kafkiana. Portanto, o pesadelo de K se estende de seu interior psíquico para o nível visual a que o espectador tem acesso, ou seja, aquilo que parece alucinatório, sombrio e disforme nas imagens, na verdade, pode ser a representação real do estado mental da personagem. A função Kafkiana, por sua vez, é exercida pelo poder conotativo da imagem.

Figura 29: Sequência de planos em Luz e Sombra.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Na sequência de quadros acima podemos observar como a luz e a sombra são empregadas. Os quadros mostram algum ponto iluminado pela luz, mas não dispensam a participação das sombras em consequência disso, fazendo com que a composição da

imagem não seja feita apenas com um centro iluminado, mas de entornos em penumbra ou escuridão. Nas três primeiras imagens, K está no escritório onde trabalha, quando se depara com alguns dos oficiais que o deteram em casa sofrendo uma punição física, sendo chicoteados por outro homem, dentro de um cômodo pequeno. K havia os acusado de tentativa de suborno, sugerindo que eram corruptos, agora eles estavam sendo agredidos pelo suposto erro.

Na cena, Angustiado, K observa a cena horroziado enquanto os homens que apanham suplicam e dizem que isso tudo é culpa dele, assim ele tenta se explicar e impedir a situação, mas sem sucesso sai do ambiente e depois volta quando ouve gritos de dor. Ao ver que a punição continua, fecha a porta atrás de si e se reencosta nela do lado de fora.

O contraste entre luz e sombra nas cenas que acontecem nesse espaço do cômodo ocorrem sem cessar, uma vez que há uma luminária em um pêndulo que balança com os impactos, o que dá a cena uma atmosfera que concorda com o horror de tal acontecimento. Ali, K se vê como o causador do sofrimento daqueles homens que dizem que estão sendo punidos por causa da acusação que ele fez em pleno tribunal. Mas, incapaz de impedir isso, ele se vê apenas fugindo e decidindo ignorar o que acontece ali. Assim como o exemplo do plano em que ele sobe e desce uma escada enquanto os inspetores são chicoteados, a sombra que acompanha o *close* em seu rosto encostado na porta se faz evidente, colaborando que a intensificação de seu estado emocional e psicológico, pois, agora, a culpa o invade, algo que ele sabe que realmente fez: acusou pessoas de um crime e elas pagam de uma forma que ele nunca imaginou.

Nas cenas em que K vai à casa do Advogado para que este o represente no julgamento, há alguns elementos que constroem a narrativa visualmente. Quando K e seu tio chegam no lugar, logo notamos que o ambiente é repleto de objetos, numa configuração maximalista onde se espalham velas, arquivos, livros e papel. No entanto, tudo isso se torna mais assustador por causa da alternância de luz que presumimos ser dos relâmpagos uma tempestade e dos sons causados por ela.

Nessa parte do filme, K e seu tio vão ao encontro de um advogado, que, segundo o tio, cuidará do caso em que o protagonista se encontra. Os elementos do cenário logo nos sugerem que o advogado vive em meio a muita burocracia, alguma performance de intelectualidade e também regalia, já que o mesmo se encontra deitado em sua cama extravagante (que lembra um trono) sendo servido pela personagem Leni, a empregada com quem K logo se envolve romanticamente. Tudo colabora para que enxerguemos essa

figura jurídica como uma autoridade, inclusive o ângulo com que a câmera demonstra sua postura diante de K e suas roupas que sugerem uma típica veste de um Juiz.

Figura 30: Sequência - Casa do advogado.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Nessa sequência, notamos que a casa do advogado é montada de modo pomposo. A cama do advogado instiga reverência e aparece antes mesmo que a própria personagem. Antes de poder conversar com o advogado, K e seu tio têm que atravessar corredores, livros, velas e objetos que ornamentak o lugar. Sendo levados por Leni, a empregada, eles chegam no quarto e vêem a cama grande e extravagante.

Ao finalmente atender K, advogado o olha de cima abaixo de cima de seu leito um degrau acima. Quando eles se olham, K de baixo e o advogado de cima, observamos claros contrastes entre as duas figuras, como a distância de seus corpos, o próprio ângulo e o formato de seus corpos. Enquanto K é mais alto, porém está abaixo, enquanto o advogado é mais baixo, mas se encontra acima. K é franzino e magro, enquanto o advogado apresenta um corpo mais robusto e gordo.

Diante dessas circunstâncias, a mensagem que apreendemos é que a figura do advogado representa superioridade diante de um civil comum. O advogado é visto como a personificação da intelectualidade, da jurisprudência e da moral. Ele está dentro da instituição que K julga persegui-lo sem motivo algum, o mais próximo da lei, ou dos “portões da lei”. A autoridade desse advogado é explícita conforme o desenrolar do filme, especialmete pela relação que seu outro cliente- Bloch- mantém com ele.

Figura 31: Luz e sombra- O encontro entre Bloch e K.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Em um momento específico da obra, K se depara com um homem encolhido em um quarto escuro, cujo rosto se revela quando a luz do relâmpago o ilumina, demonstrando uma feição assustadora, ao que K parece ficar muito intrigado, como vemos em seu rosto, que se escurece em uma sombra do lado direito e (esquerdo na tela) Bloch é um cliente que permanece dentro da casa do advogado, sempre esperando para ser atendido por ele. Quando, a princípio, K o encontra sentado em quarto escuro em meio as luzes da tempestade, sua expressão suscita um olhar semelhante àqueles que vimos na enorme fila do tribunal, quase fantasmagórico.

Quando Bloch fala sobre seu caso, revela suas dificuldades em conseguir se defender legalmente, procurando até outros advogados. No entanto, no momento do filme em que se coloca diante do advogado em reverência e submissão, vemos que ele é, de fato, alienado as vontades do jurista. Nesse sentido, sua postura de encolhimento e olhar perdido na sombra e na luz revela sua real condição: a de alguém que já perdeu sua personalidade e entregou a vida para que alguém a representasse por completo. Ele se desfez de si mesmo e o advogado de seu caso não o representa mais apenas legalmente, mas socialmente e humanamente.

É o que vemos acontecer quando Bloch se ajoelha e depois beija a mão do causídico após sofrer uma repreensão. Assim, quando observamos todo o contexto visual

entre as personagens, vemos como a atmosfera criada é sobre um opressor e um oprimido. Por isso, nos quadros acima, observamos a penumbra e a sombra como elementos de fotografia que colaboram para a ambientação da casa do advogado, que se mostra como obscura e aterradora.

A situação de K, passa pelo Kafkiano de muitas formas, as composições de cenário e de plano só consolidam isso, pois observamos que a estrutura dos espaços é complexa, emaranhada, profunda. O guarda que trabalha na corte e sua esposa moram em um prédio que, ao mesmo tempo, esconde uma corte em seus interiores. Os corredores e andares são perpassados por escadas, ferragens, barreiras e emaranhados de madeira e metal. O próprio guarda e sua esposa são inferiorizados e tratados como objeto pelos juristas, ou mesmo futuros juristas, no caso da personagem do estudante. Desse modo, as personagens têm que atravessar esses emaranhados e barreiras físicas, enfrentando dificuldade para se locomover e se localizar.

Imagem 32- O encontro entre o guarda da corte e K.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Nessa sequência, o guarda da corte dos advogados chega no prédio onde ela se encontra situada no interior. Ao chegar no ambiente, ele se aproxima devagar e observamos o movimento na câmera, durante algum tempo ele caminha inclinado sobre algumas tábuas de madeira. O movimento e a posição são semelhantes à de um roedor

que preambula no alto de um prédio, escondido entre ferragens, na parte menos bonita do teto.

Tal comparação se faz visto a aparente condição do guarda em relação à corte dos advogados. O modo como a personagem se apresenta em cena se faz como um prenúncio do que ele depois expõe sobre seu papel ali. A dignidade do funcionário é afetada pela corte no modo como eles o submetem a humilhações diárias, o que nos faz pensar sobre a distância social que existe entre um guarda e um advogado. Hilda, a esposa do guarda, é tratada como um objeto pelos juristas e vista como uma propriedade que deve atender aos desejos desses juizes e advogados. É o que vemos acontecer quando um arrogante estudante da área a toma nos braços e a carrega para encontrar um deles. Portanto, as relações estabelecidas entre as partes são de total abuso de poder. O guarda diz:

Guarda: ... tarefas inúteis. *Uma pausa.* Aquele estudante—se meu trabalho não dependesse disso, eu já teria esmagado ele contra a parede há muito tempo. *Ele lança um olhar para baixo e continua com um prazer sádico.* Justamente ali, um pouco acima do chão. Todo ensanguentado, com seus braços, dedos e aqueles membros tortos, todos retorcendo-se como uma *Plano médio no Guarda.* **Guarda:** ... barata esmagada! *Ele se afasta da câmera com as mãos atrás das costas.* Mas agora é o juiz examinador. *K aparece à direita e a câmera o acompanha para a esquerda enquanto, caminhando a alguns metros de distância, eles atravessam uma estrutura de treliças de aço.* (Welles, 1970, p. 103)¹²

Desse modo, nos quadros denotados acima, entendemos que essa personagem se comporta na cena conforme o seu papel é estabelecido na história, ainda que seu discurso seja de revolta e repúdio por aqueles que o oprimem. Seu sadismo se revela após ele dizer que se imagina esmagando o estudante de advocacia como se esmaga uma barata. Além disso, quando o guarda e K se aproximam, na tela, vemos suas imagens duplicadas e espelhadas, o que confere o paralelismo entre os dois, ambos personagens que são afetadas pelo domínio da instituição jurídica e pela incoerência da lei, instância esta que

¹² (Tradução nossa) No original: 432. *Resume on the Guard.* **Guard:**.... useless errands. *A pause.* That student- If my job didn't depend on it I would have squashed him flat Against the wall long ago. *He glances downwards and continues with sadistic relish.* Right there, just a little bit above the floor. All splashed in blood with his arms and fingers and those bandy led of his all twisted out and writhing like a smashed...433. *Medium shot of the Guard.* **Guard:**...cockroach! *He walks away from camera with his hands behind his back.* But now it's the examining magistrate. *K appears on the right and camera tracks left with him as, walking several yards apart, they make their way through a lattice-work of steel grids* (Welles, 1970, p. 103).

desafia os conceitos de verdadeira ética ou justiça que alimentamos em nossa imaginação. Quando K é abandonado sozinho de costas para um espelho, seu universo se duplica e a imagem explora a ramificação de sua situação. Nos quadros a seguir, podemos ver que, cada vez mais, a complexidade dessa situação é evidenciada fisicamente, onde vemos inúmeras declinações e sinuosidades no espaço que direciona as personagens para o escritório da corte:

Figura 33: Sequência do trajeto até o escritório da corte.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Nesse cenário, as personagens enfrentam dificuldades para se locomover e se movimentar, fazendo com que o simples ato de ir ao escritório da corte seja desagradável e fisicamente desconfortável. Aliás, o desconforto de K se dá pela via física e se estende ao emocional e psicológico. Podemos observar isso conforme ele enfrenta cada vez mais adversidades. Seus conflitos internos se expressam pelas expressões, mas pelas cores, pelos ângulos e as sombras ou mesmo pelos personagens secundários de quem os olhares são focalizados por um plano detalhe. Por isso, nessa obra, o Kafkiano se expressa pelo desconforto, pelo desproporcional e pelo absurdo visual a que K é submetido, pois ele é lançado em uma espiral de acontecimentos que acumulam-se uns sobre os outros e se ligam uns aos outros pela profundidade de campo, como se quando K atingisse a superfície, algo o estivesse alcançando por trás, pelo passado, pelas respostas que não

encontra em suas memórias que não são mais evocáveis (Deleuze, 2005) e como se à frente, um próximo choque surgisse e deixasse a personagem sem escapatória.

Assim, quando K desce ao andar do escritório da corte, está indo mais afundo nessa situação como um todo. Dali em diante ele adentra em um campo que se afunila cada vez mais. Quando Joseph percebe a situação de outros acusados, sente claustrofobia, quase desmaia. Naquele ambiente a burocracia se sobrepõe a qualquer lógica e as pessoas se misturam aos papéis e processos.

Figura 34: A sala de espera.



Fonte: Filme *O processo*, de Orson Welles (1962).

Nesses quadros acima, por exemplo, vemos algumas características visuais que endossam a situação. No primeiro, K avista uma silhueta afastada, ao que parece, um homem sozinho esperando. Quando o protagonista se aproxima desse homem, o plano muda para um *close* que aproxima ao extremo a face do acusado. Há um diálogo entre esse senhor e Joseph K, que revela como o velho homem está tão envolvido com a burocracia de seu processo, que se põe a esperar por algo que nem tem certeza do que é, tamanha é sua reverência com corte que chega pensar que K é um Juiz, o que assusta o protagonista.

Enquanto K está ali embaixo com os outros acusados, o guarda está no andar acima, observando e monitorando todos eles, olhando para baixo em um ângulo *contra-plongée*.

Depois da conversa com o homem que espera, K vai ao encontro do guarda e sai da escuridão no fundo do plano e surge na frente com o rosto, dessa vez, iluminado pela luz que vem de cima.

Figura 35: Guarda em contra-plongée.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Figura 36: K contra-luz, abaixo do guarda.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Nessa cena, alguns elementos chamam atenção, como a iluminação, que segue o contexto da narrativa. No andar de baixo, a luz natural é pouca e as sombras se sobressaem, construindo silhuetas ou acompanhando os corpos das personagens. Quando K atravessa a multidão de processados para olhar para o auto- onde se encontra o guarda- ele surge da penumbra e seu rosto recebe um feixe de luz. O *contra-plongée* como ângulo de câmera reforça que o guarda, ainda que não sendo um advogado ou jurista, não é um processado, e dirige palavras de comando àqueles que são ali embaixo, logo, ainda está em uma posição de superioridade.

K é visto de costas e contraluz, a imagem privilegia a visão de cima. Todas aquelas pessoas na fila de espera estão na pirâmide burocrática e sua dignidade está afetada, e as

imagens demonstram a visível insignificância a que são submetidos. Portanto, pensamos que nesse universo Kafkiano, quando você é um acusado, não importam os motivos ou quem fez a acusação, toda a sua vida é resumida a isso, girando em torno de um centro burocrático.

O lugar em si é opressor pelas pessoas na fila de espera, pelas inúmeras prateleiras e pilhas de papel, pelo ar, pelo fato de os inquilinos do prédio deixarem suas roupas secarem acima da corte que fica embaixo recebendo a umidade. O estranho predomina, pois o fato de haver um setor burocrático nos porões de um prédio domiciliar é incomum e causa estranheza. Não surpreendentemente, Joseph K fica tonto e passa mal até conseguir sair do ambiente.

Imagem 37: K passa mal e sai da corte.



Fonte: Filme *O processo*, de Orson Welles (1962).

Nesses dois planos diferentes, observamos a conexão entre o interior e a saída. Tal configuração perturba a noção de espaço, pois uma vez que K se encontrava no interior de um prédio domiciliar, atravessando os corredores, ferragens e escadas, de repente sai da corte para um exterior que não sugere tal interior.

A fachada da corte exibe uma arquitetura exuberante, com estátuas gigantescas e uma aparência que sugere grandiosidade. Notamos que tal contraponto entre exterior e interior é um grande e incoerente contraste e refletimos acerca superfície. A superfície demonstra magnificência e beleza, enquanto o interior é mórbido e ordinário, não apenas pela sua aparência, mas também pelo seu conteúdo. Com isso, observamos o aspecto falso da pompa jurídica.

Mas a situação de K se afunila ainda mais e o enredo a que está submetido se sobrepõe ainda mais sobre sua vida e sobre seu corpo. O pesadelo se intensifica e a linha entre realidade e alucinação se torna cada vez mais tênue. O que sabemos de fato é o que se mostra para o espectador: planos cada vez mais mirabolantes, embate entre luz e

sombra, olhares em plano detalhe, locais apertados e claustrofóbicos, um mundo que mais se parece com um sonho, um pesadelo em que o espaço e o tempo são indiscerníveis. Kafka é apresentado como esse conjunto de estranhezas e desorientação, algo que extrapola os limites do aceitável. Afinal, o que se vê no Kafkiano é a dureza do real e o que ele tem de mais fantástico. Como observamos nas seguintes cenas:

Figura 38- A Visita a Titorelli.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

K vai à casa de Titorelli, um pintor que costuma pintar retratos de Juízes sob encomenda. Ele procura o artista na esperança de ele possa ajudá-lo, de alguma forma, em seu caso devido a aparente influência que exerce na corte. Mas ao chegar no estúdio do homem, é recebido por inúmeras crianças, inúmeras meninas que o perseguem até o estudo de Titorelli. Elas correm atrás de K enquanto ele sobe vários lances de escada em espiral, depois mais algumas escadas. Elas aparecem de todos os lados, riem e puxam suas roupas, de modo que ele tem que correr em desespero.

Quando K finalmente chega ao seu destino, notamos que o lugar é feito de algumas ripas de madeira, com inúmeras brechas. As meninas tentam entrar e permanecer dentro do lugar, mas são arrastadas por Titorelli. No entanto, mesmo acomodados ali dentro, K

não consegue deixar de prestar atenção nos olhares infantis e as risadas e cochichos que se seguem durante o momento, pois há inúmeras brechas nas paredes e nenhuma privacidade. Assim a câmera alterna entre planos detalhe em olhos, sorrisos, partes de rosto entrecortados por ripas e sombreados.

O que se destaca são principalmente os olhos curiosos das meninas com o rosto entrecortado pela madeira. A cena divide os planos entre a feição das crianças e de K, que aparenta estar cada vez mais assustado com a situação súbita. O ambiente, por sua vez, é mais uma composição onde sombra e luz e os planos trazem um contraste que remete ao estado psicológico que está se acumulando em K.

As imagens carregam uma atmosfera que mais se parece a construção de um pesadelo. O espaço, a repetição de risadas e feições que, mesmo vindo de crianças, parecem ameaçadoras. Nesse momento, pensamos que o Kafkiano transforma coisas que deveriam ser inofensivas soarem como a materialização do perigo ou de monstros. Mas, no filme, a narrativa é construída de modo que possamos literalmente assistir o modo como a personagem Kafkiana se sente. Nesse processo de visualização de algo que é abstrato, a câmera recorta partes pequenas e detalhes, como um olho, um sorriso, exagero de sombras em forma de linha...Ou seja, a imagem constrói a ideia e o sentimento através desses recursos de ampliação, contrastes e hipérbole.

Figura 39- O estúdio de Titorelli



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Figura 40 – O estúdio de Titorelli.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Nessas imagens, observamos planos que são compostos pelos elementos mencionados acima. A câmera enfatiza olhos, sorrisos, e sombras, entrecortados pela madeira onde as brechas contém espaço suficiente para observação externa. Essa ênfase faz com que o espectador possa imaginar/ ver como a personagem de Joseph K está arredeada e cercada. O foco nos olhares faz com que se pense como o protagonista se sente observado e perseguido. A presença visual que essas crianças promovem, sua existência e sua insistência colaboram para que a história de K se torne simbólica e virtual. Nas palavras de Titorelli “Essas meninas pertencem à corte(...) Bem, Joey, praticamente tudo pertence à corte” (Welles, 1970, p. 154)¹³. Por isso, digamos que isso apenas reforça que elas fazem parte do pesadelo de K. Essas imagens representam algo que vai além do que se mostra, pois o caos que se encontra nelas diz mais sobre o próprio Kafkiano.

Diante disso, conforme Titorelli explica pra K que não conhece absolvição absoluta de um processo judicial, assistimos ao protagonista. que por entre *closes* em rostos infantis e enquadramentos no pintor, começa a suar e a passar mal. As palavras de Titorelli alinhadas a essa imagem são como uma pressão para essa reação. K diz que talvez seu mal-estar seja causa do calor, mas o contexto sugere que seria por outros motivos. Segundo Deleuze (2005):

O processo se encadeia com Grilhões do passado. 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 sujo 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 de passado não liberam mais imagens-lembrança, libertam presenças alucinatórias: as mulheres, os livros, as meninas, a homossexualidade, os quadros (Deleuze, 2005, p. 139-140).

¹³ (Tradução nossa) No original: **Titorelli:** These Girls belong to the court. [...] Practically Everything belongs to the court... (Welles, 1970, p. 154).

De acordo com essa perspectiva colocada por Deleuze, em *O processo* há presenças alucinatórias que se dão justamente pelas figuras femininas encontradas no filme (Marika, Leni, Hilda), pela estátua velada, pelos livros amontoados nas cenas, pelas meninas e por outros elementos que acabam se sobrepondo na história de K. Sugere-se que esse mundo que rodeia a personagem é carregado pelo poder alucinatório, como a corrida dessas meninas atrás dele. Nesse sentido as imagens criadas por Welles exploram a insanidade causada pelo ato de tentar evocar uma lembrança (qual o motivo da acusação), ao que a personagem faz isso por todas essas “regiões de passado” que são lugares e pessoas. No entanto, essa lembrança não alcança K, pois, na ideia de Deleuze, essa memória não é mais evocável.

Com isso, o esforço da personagem pela busca de respostas é tão difícil e tão mentalmente desgastante que o leva à beira da loucura. Em vista disso, o discurso Kafkiano nessa obra se expressa por esses planos que, por sua vez, exploram o tempo exercendo sua influência sobre a personagem K e submetendo-o não somente à sua forma cronológica, mas também à sua forma memorialística. Com isso, se exprime todo o conceito simbólico desses planos e dos seguintes.

Figura 41: K percebe o colapso de sua situação.

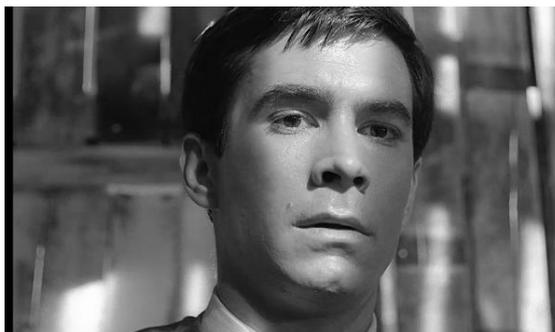


Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Assim, interpretamos a alternância quadros e cortes abruptos entre os planos detalhe e *closes* ao redor de K como a maneira que o filme utiliza para demonstrar o

estado psíquico de K. Com as palavras de Titorelli, não podemos reconhecer outra coisa senão frustração em seu rosto. Joseph fica paralisado, transpira e tem dificuldade para discernir que não existe maneira de receber uma absolvição, mas sim uma forma de reiniciar um processo atrás do outro, o que lhe irá garantir que não seja (fisicamente) preso, mas não lhe tira o peso de ser um acusado dentro de uma burocracia infinita.

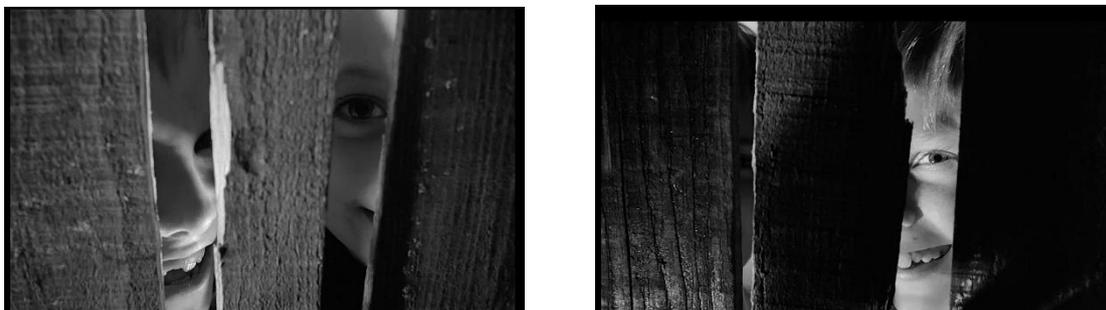
Figura 42: Close em K.



Fonte: Filme *O processo*, de Orson Welles (1962).

Ele tem que discernir e processar as informações enquanto seu entorno o bombardeia sensorialmente e crianças sorriem, contrastando com sua agonia. A sequência elabora o interior, subjetivo e virtual de forma quase fantástica, onde o objetivo e real se confunde com o fantasioso e insano. Não se sabe o que, dessas imagens, é fruto da realidade e o que é apenas a forma como K está enxergando o mundo ao seu redor. Segundo Deleuze (2005) a obra de Orson Welles abandona o convencional do *flashback*, por isso, o virtual e subjetivo da personagem se dá através dessas imagens em seu presente. No caso de K, consequentemente, o espectador o acompanha nessas experiências e em uma jornada que, mais que física e espacial, é subjetiva.

Figura 43: As crianças sorriem.



Fonte: Filme *O processo*, de Orson Welles (1962).

Figura 44: Profundidade de campo.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Quando K sai do estúdio do pintor por uma porta aos fundos, a primeira coisa se depara é com o escritório da corte jurídica. A cena enfatiza a noção de profundidade de campo, uma vez que ambientes aparentemente tão diferentes estão conectados geograficamente no espaço. Como já mencionado neste texto, é como se cada região estivesse aos fundos de outra região, como um círculo que levasse sempre ao mesmo ponto, impedindo que Joseph K pudesse escapar dessa roda.

Nos planos acima, podemos ver o primeiro plano dar lugar ao cenário anterior- o estúdio de Titorelli- enquanto o plano de fundo da tela abriga o cenário burocrático do escritório. K fica entre os dois pontos, interagindo de um lugar ao outro, sendo um ponto de conexão entre os dois ambientes. Enquanto isso, carrega quadros que comprou acumulando-se em seus braços, fazendo com que a cena seja sobreposta não apenas por planos, mas por instâncias e elementos diferentes.

Quadros, arquivos engavetados, depois, homens acusados enfileirados. Tudo acaba por se entrelaçar e se misturar em uma grande zona de ambientações e atmosferas.

Assim, após perceber que não consegue se afastar do tribunal, não importa onde esteja e quão ignorante é em relação a ele, K se permite falar:

K: O que mais me surpreende é o quanto sou ignorante sobre tudo que envolve esse tribunal de vocês. *Ele se vira para encarar o pintor. Para um acusado...*881. *Plano médio de Titorelli espiando pela porta. K (fora de cena):* Isso é um erro.882. *Plano geral do corredor, inclinado para baixo à esquerda. K aparece em plano médio, segurando sua pintura, voltado para Titorelli fora de cena. K:* Um acusado nunca deve ser pego desprevenido — nem por um instante pode desviar os olhos...883. *Plano mais fechado de Titorelli. K (fora de cena):* ...nem mesmo para a esquerda...884. *Retorno a K. K:* Afinal, por tudo que ele sabe, um juiz — ou alguém como ele — pode estar à espreita, um pouco à direita. *Ele começa a recuar pelo corredor. Oh!* 885. *Plano geral de um grupo de homens, os acusados, sentados contra uma parede diante de um sistema de arquivamento. Eles se levantam quando K se aproxima, for a de cena. K (fora de cena):* Vocês!886. *Plano reverso médio de K. Ele dá um passo à frente. K (rindo ironicamente):* Eu deixo vocês muito desconfortáveis, não deixo? É incômodo para vocês me terem por perto.887. *Retorno aos homens. Eles olham com inquietação. K (fora de cena).* Sim, já me contaram tudo sobre isso.888. *Retorno a K. K (com histeria crescente):* Antes, pensei que... que vocês me tomavam por um juiz, ou ao menos um funcionário do tribunal. Achei até que estavam com medo de mim. Mas o que vocês estão sentindo é dor! 889. *Plano geral dos homens. Eles recuam em silêncio. K (fora de cena):* Vocês não gostam do que veem, não é? 890. *Retorno a K. K (apontando para a boca e rindo histericamente):* É a minha boca! Vocês acham que conseguem ver pela minha boca que estou condenado! Que eu vou ser... 891. *Plano reverso médio longo de K, visto de costas pela porta. Ele joga os quadros no chão. K:* ...considerado culpado... Culpado! (Welles, 1970, p. 161–162)¹⁴.

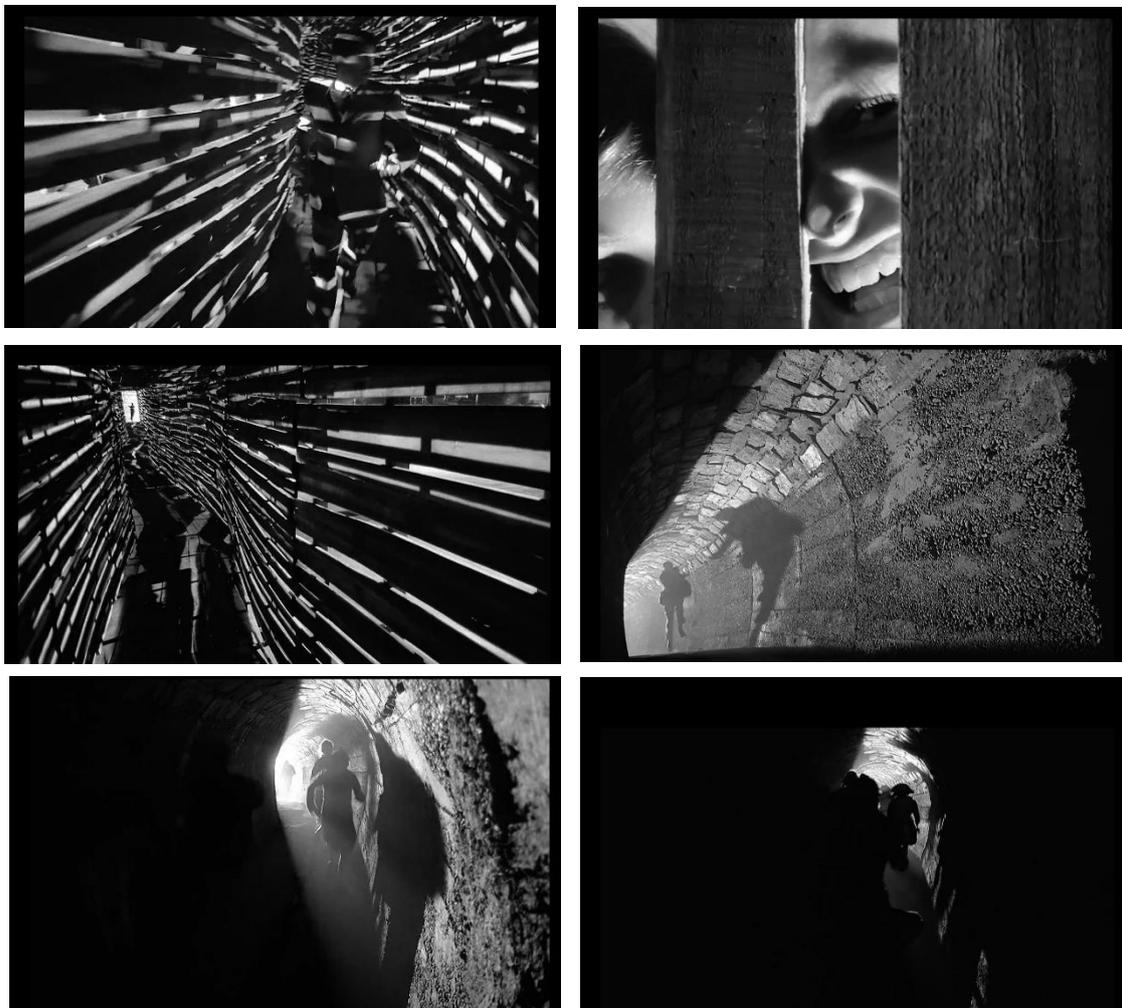
Nessa cena, Joseph K desabafa sobre toda a situação, como sua ignorância perante a corte e a tensão constante que um acusado sente sabendo que a qualquer momento pode estar sendo espreitado por um juiz ou oficial. Na visão dele, um acusado não pode mais parar de prestar atenção, pois pode ser pego desprevenido por alguma autoridade. Em

¹⁴ (Tradução nossa) No original: **K:** I think what surprises me most is how ignorant I am about everything concerning this court of yours. *He turns to the face the painter. For na accused man...*881. *Medium colse-up of Titorelli peering through the doorway. K off:* that's a mistake. 882. *Long shot of the corridor, tilted dwn to the left. K stands in medium shot, clutching his painting, facing Titorelli off-screen. K:* He should never let himself be caught napping- never for a moment let his eyes...883. *A closer shot of Titorelli. K off:* Stray to the left...884. *Resume on K. K:* When, for all he knows, a Judge or somebody like that might be lurking a little bit to the right. *He starts to back away down the corridor. Oh!* 885. *Long shot of a group of men, the accused, sitting against a wall in front of a diling system. They get up as K approaches off-screen. K off:* You! 886. *Reverse angle medium shot of K. He takes a step foward. K laughing ironucally:* I make you very uncomfortable don't I? It distresses you to find me in your company. 887. *Resume on the men. They stare unseasily. K off:* Yes, I've been told all about that. 888. *Resume on K. K with mounting hysteria:* Before I thought you...you took me for a judge or at least na official of the court. I even thought you are afraid of me, but what you're feeling is pain! 889. *Long shot of the men. They move back in silence. K off:* You don't like what you see do you? 890. *Resume on K. K pointing at his mouth and laughing hysterically:* It's my mouth! You think you can tell from my mouth that I'm condemned ! That I'm goind to be...891. *Reverse angle medium long shot of K seen in back view through the dorway. He throws down the pictures. K:...*found guilty....Guilty! (Welles,1970, p.161-162).

seguida, ao falar com os outros acusados, reconhece que tudo o que eles carregam em seus olhares aparentemente amendontrados e rídgios se trata, na verdade, de dor. Notamos que, ao falar da dor dos outros, K chama atenção à sua própria dor.

Na sequência depois da cena e do discurso feito por K, observamos uma fuga que carrega um clima sombrio e aterrorizante. A personagem se vê arrodado pelas figuras que o acompanhavam no estúdio de Titorelli enquanto tomava consciência da burocracia interminável de seu caso judicial. Ele decide retornar ao fundo e volta para a porta atrás de si, retornando ao encontro das inúmeras meninas, que estão aos berros e voltam a correr atrás dele.

Figura 45: A fuga nos túneis.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Durante um longo plano, Joseph corre dentro de um túnel feito de madeira ripada e grandes brechas, onde consegue ver que do lado externo as meninas correm e fazem seu

escândalo. Dentro do lugar, vários feixes de luz passam por entre as brechas, desse modo, observamos o corpo esguio da personagem atravessar linhas de sombra e luz contratando. Depois, o túnel se estende até atingir outro, feito de concreto, onde se vê as sombras de K e das crianças que entram nesse túnel atrás dele. Logo, tal cena nos leva de encontro com a perspectiva da personagem Kafkiana, mostrando como esse discurso ultrapassa o comum e destroi qualquer expectativa tradicional. Imagens como essa cultivam um imaginário e uma estética que alinhamos ao tormento e ao terror.

Em *O processo*, assistimos massas de sombra exibirem diversos formatos, sendo a mimese de um corpo humano ou escondendo algo que se apresentará à luz alguns momentos depois, construindo o mistério e o obscuro. Os ângulos ora aproximam, ora afastam o espectador do objeto de maneira exagerada e inesperada, alguns padrões são construídos, como espirais ou linhas paralelas, e assim, a cinematografia elabora um texto, um intertexto que se reverbera criando um exemplar de como seria o discurso Kafkiano em imagens, ou o próprio Kafka em imagens que existem por causa da função autor.

No final do filme, antes de K se entregar definitivamente a um destino de morte, em que é capturado e assassinado, há uma cena emblemática entre ele, o padre e o advogado. Ao finalmente se libertar do caos anterior nos túneis, K avista um padre em um altar e, de repente, se encontra em uma igreja.

Figura 46: Padre observa K em um *contra-plongée*.

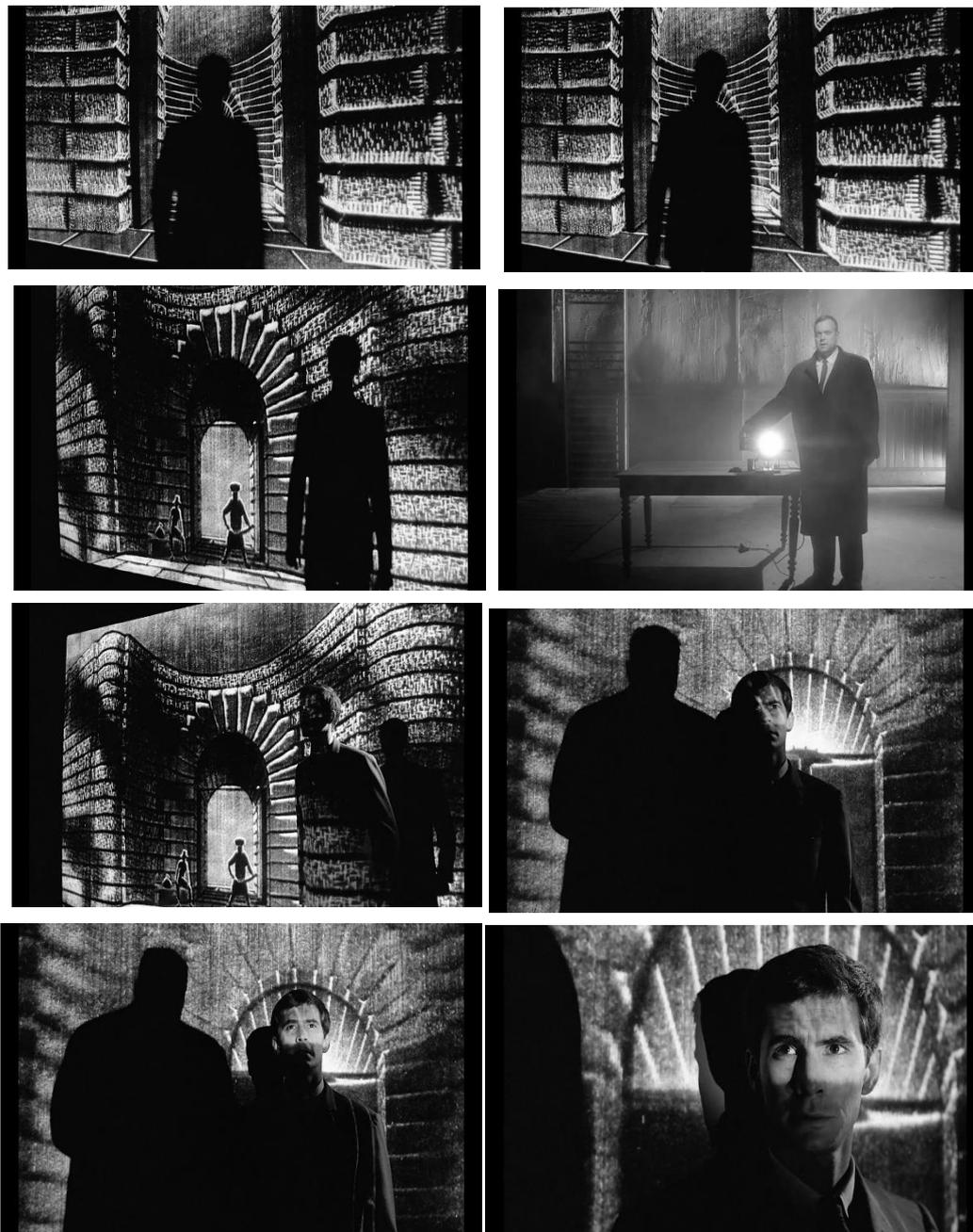


Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

O ângulo *contra-plongée* favorece a figura do sacerdote que, ao avistar K, pergunta sobre sua identidade. Por conta desse enquadramento, o líder religioso é avistado como mais um autoridade, como alguém que está para julgar, representando a região/ instância da religião e seu poder de condenação. Em seguida, após K tatear uma saída e

alegar que precisa voltar ao seu trabalho de sempre no escritório, o advogado aparece no lugar e inicia um debate com Joseph em um diálogo que é atravessado por imagens que contém ajudam a construir visualmente a narrativa desse embate.

Figura 47- O embate entre as personagens.



Fonte: Filme *O processo*, de Orson Welles (1962).

Quando K está na igreja, o advogado surge e o questiona sobre suas pretensões ao desafiar o tribunal. Durante a conversa, o jurista narra a parábola do homem no portão da

lei enquanto projeta imagens ilustrativas sobre uma tela atrás de K, o que faz com que ele interaja e se integre ao conteúdo projetado.

A parábola conta a história de um homem que chega aos portões da lei pedindo para entrar, mas nunca consegue ser admitido, até morrer esperando. Enquanto as imagens ilustrativas são projetadas, vemos a silhueta de K ser encoberta pelas imagens e depois se confundir com a da personagem da história, o que faz uma alusão à sua condição, que é tão crítica quanto aquela fictícia.

Paralelamente ao corpo de K sendo integrado àquelas imagens, o contraponto da sombra do corpo do advogado administrando o projetor e narrando a história se confunde com a imagem do guarda que impede que o homem passe pelos portões. Mais uma vez, através do negativo da luz, a diferença entre o formato de seus corpos é evidenciada, oferecendo a possibilidade de interpretarmos isso como a diferença de poder entre as duas personagens. Vemos essas sombras contraluz se moverem naquele espaço da tela como se fossem personagens se movendo em seu cenário. Nesse caso, a figura do advogado e a figura de um guarda da lei exercem a mesma função, a de ludibriar e confundir um homem.

Figura 48: Embate entre K e o advogado.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Quando K decide sair do campo da tela do protetor, a câmera captura o momento, devolvendo-o à sua realidade, lembrando-nos de que aquelas sombras “dentro” da parábola e a narrativa exterior se conectam. Nesse aspecto, poderíamos dizer que essa tela administrada pelo advogado funciona como uma janela para a história de K, que se insere naquele campo e depois sai. Quando a tela de filme fica branca novamente, o advogado é enquadrado nela contraluz e vemos sua silhueta escurecida, o que traz uma dramatização para o seu papel como se fosse uma sombra amedrontadora, o fundo branco, por sua vez, remete à frieza a que ele está envolto. K, por sua vez, é mostrado em um plano completo, encarando o advogado. Nesse momento, suas últimas palavras para o advogado são:

K: Eu não pretendo... 951. *Plano reverso (como no 949).* **K (continua):** ...ser um mártir. Não. *Ele sai de cena.* **O Advogado:** Nem mesmo uma vítima da sociedade? 952. *Plano médio longo de K, sozinho, diante da tela em branco.* **K:** Eu sou membro da sociedade. **Advogado (fora de cena):** Acha que pode convencer o tribunal de que não é responsável

por insanidade? **K:** Acho que é isso que o tribunal quer que eu acredite. (Pausa) Sim, essa é a conspiração.953. *Plano médio fechado do advogado avançando.* **K (continua, fora de cena):** ...nos convencer a todos de que o mundo inteiro enlouqueceu...954. *Retoma K.* **K:** Sem forma, sem sentido...955. *Retoma o advogado.* **K (fora de cena):** ...absurdo. Esse é o jogo sujo.956. *Retoma K.* **K:** Então perdi meu caso. E daí? Você... você também está perdendo. *A luz da tela se apaga.*957. *Close-up em K.* **K:** Isso é tudo... (Welles, 1970, p.168)¹⁵

Figura 49: *Close* na face sombreada de K.



Fonte: Filme *O processo*, de Osson Welles (1962).

Nas palavras de K, ele sugere que, na verdade, o que esse sistema deseja é que aqueles que questionam as coisas sejam dados como loucos e que aqueles que enxergam as mazelas desse mundo burocrático e desumano dizem coisas absurdas, fantásticas. Assim, entendemos que os pensamentos de K evoluem para devolver uma pergunta ao espectador: “Tudo isso que foi visto até aqui é loucura ou realidade?”.

Naquele mundo representado em *O processo*, que a cada ano atendia àquilo que era considerado moderno e chegava mais perto de um anunciado “progresso”, o que, de fato, era insano e absurdo? No discurso de K, vemos essa brecha que sugere que tudo o que ele vivia estava longe de ser uma loucura e que, na verdade, se tratava da mais pura realidade. É imperativo enfatizar que o modo como ele via e sentia as coisas era próprio, e subjetivo, mas o contexto a que estava submetido era totalmente real. Nesse momento,

¹⁵ (Tradução nossa) No original: **K:** I don't pretend...951. Reverse shot (as 949). **K...** *to be a martyr. No. He moves out of frame.* **The advocate:** Not even a victim of Society? 952. *Medium long shot of K standing by himself in front of the blank screen.* **K:** I am a member of Society. **Advocate off:** You think you can persuade the court that you're not responsible by reason of lunacy? **K:** I think that's what the court wants me to believe. *A pause.* Yes, that's the conspiracy. 953. *Medium close-up of the advocate coming forward.* **K continues off:**... to persuade us all that Whole world's crazy... 954. *Resume on K* **K:** Formless, meaningless... 955. *Resume on the advocate.* **K off:**...absurd. That's the Dirty game. 956. *Resume on K.* **K:** So I've lost my case. What of it? You...you're losing too. *The light on the screen goes out.* 957. *Close-up of K.* **K:** It's all... (Welles, 1970, p. 168).

vemos um traço das ideias de Adorno (2003) sobre o narrador moderno e como o encontrou na literatura de Franz Kafka (tópico comentado anteriormente neste trabalho), que falava sobre a diminuição da distância estética, que chocava e que não dava espaço para a passibilidade diante da tragédia e que sob o absurdo e fantástico falava sobre algo imanente à vida do homem moderno. Assim, nessa obra cinematográfica, ainda que de maneira diferente, poderíamos dizer que essa característica, como um fenômeno narrativo, ainda se encontra representado, porém migrado para um intertexto em outro suporte.

Então, quando questionado pelo advogado se vai alegar insanidade ou que é uma vítima da sociedade para assim ser absolvido, K diz que é um membro da sociedade e que, no fim das contas, aqueles que dominam o sistema que o oprime querem o fazer acreditar que está louco apenas por buscar se desvencilhar dessa opressão. Em sua manifestação, K alega que, para o sistema, o mundo todo está louco.

De acordo com Michel Foucault “A loucura não pode ser encontrada no estado selvagem. A loucura só existe em uma sociedade, ela não existe fora das normas da sensibilidade que a isolam e das formas de repulsa que a excluem ou capturam.” (2006, p.163). Por isso, de acordo com essa visão, a loucura como uma ideia e um processo de exclusão de corpos só existe por causa da sociedade e trata-se de um conceito comum a ela ao longo das suas formações históricas (Foucault, 2006), algo que, de certa forma, é uma criação do homem. Assim, se, em partes, analisarmos a fala de K segundo essa perspectiva, poderíamos dizer que no universo da personagem Kafkiana a loucura que a ela é atribuída é uma criação, um conceito, e, na visão de K, uma verdadeira conspiração que ele, por sua vez, denuncia.

Analisamos que, na perspectiva da personagem, esse universo burocrático e desumano em que acabou inserido cria uma ideia de insanidade que é falsa, pois essa loucura só é assim determinada porque quem está “louco” não atende as expectativas desse tribunal e da instituição por trás dele. Essas, que, por sua vez, não estão apenas no tribunal, mas em um sistema que se alastra por todas as regiões possíveis da vida humana, como o trabalho, as relações interpessoais, a religião, a cultura.

Portanto, quando o último plano da sequência se fecha no rosto de K em um *close* que o divide em sombra e claridade sobre um fundo escuro, absorvemos a dramatização de suas falas com mais intensidade. A imagem mostra um homem que chega a uma conclusão, não uma que ele esperava, menos ainda uma conclusão esperada pelo espectador comum, mas um desfecho sobre sua epifania. Ele revela um segredo: perdeu

seu processo em um julgamento que começou ao abrir os olhos em uma manhã que poderia ser mais uma qualquer; perdeu seu processo antes mesmo disso. Mas ele ainda elucida para o advogado “Então perdi meu caso. E daí? Você... você também está perdendo... Isso é tudo” (Welles, 1970, p. 168). Desse modo, entendemos que se trata de uma conclusão: Nesse sistema todos perdem, mesmo aqueles que parecem ganhar, mesmo aqueles que acham que não estão jogando. Tais palavras e tal imagem são como a última tarefa de K.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em vista do que fizemos neste trabalho, entendemos que nossa análise nos levou a alguns pontos acerca de como um discurso pode ser apreendido por uma linguagem tão peculiar como a do cinema. A personagem Kafkiana em *O processo* se trata do domínio da linguagem cinematográfica sobre um discurso.

Apesar de o termo *Kafkiano* já estar estabelecido em nossa cultura, sabemos que sua expressão começou na literatura, através de um trabalho considerado peculiar e autêntico feito na linguagem, uma propriedade dominada por Franz Kafka. E, como vimos durante o desenvolvimento deste trabalho, a narrativa escrita por esse autor tinha uma forma que abalava as do romance tradicional e explorava maneiras de narrar que se encaixavam na realidade nova de uma sociedade que entrava na era da modernidade segundo o que acreditavam ser moderno, mas o que também se adequou as demandas do mundo do capitalismo e da reprodutibilidade e das novas noções do que é arte, foi a linguagem cinematográfica.

Quando entendemos que as consequências da modernidade e pós-modernidade capitalistas reestruturaram tudo o que era consolidado na arte e na cultura para os moldes da nova era, compreendemos que todas as bases da linguagem artística da contemporaneidade foram afetadas. De acordo com essa noção, dizemos que um estilo, uma marca ou um traço que constrói uma espécie de identidade popular para o artista recebe uma função muito clara na era da pós-modernidade e em um mundo repleto de possibilidades, sejam elas *fast Culture*, *pop Culture* ou simplesmente arte, ideia, conceito.

O espaço cultural é tão inchado de produtos estéticos e ao mesmo tempo conteúdo artístico que, às vezes, pode parecer difícil distinguir aquilo que é genuíno daquilo que é feito para ser apenas consumido ou para distrair e encantar. Mas o que se sabe é que essa transformação na linguagem e o avanço da técnica em meio ao capitalismo e o liberalismo abriram portas para um tipo de arte que só existiria graças a esse contexto e é aí que a obra de Orson Welles ganha substância.

Em *O processo*, a narrativa fala de um tema presente no próprio contexto da obra. Em 1962, a *imagem-tempo* pensada por Deleuze fazia do cinema uma fonte de pensamento e de criticidade e tentava desfazer a passividade do espectador diante de um filme. De acordo com as teorias empregadas neste trabalho, naquela época, o homem das artes começava a perceber sua pequenez diante da máquina e do tão falado progresso. Dessa forma, a obra de Welles lança mão de um fenômeno inerente a tal contexto e que

poderia se encaixar nesse novo cinema assim como se encaixou na literatura, o *Kafkiano*, mas especificamente aquilo que se atribui a tal termo.

Esse adjetivo aqui empregado se tornou um estilo, uma forma, uma ideia, com características que, quando reunidas, remetem a um sentimento, sensação ou situação que só pode ser descrito por essa palavra. Nesse sentido, relembramos a ideia de que, na sociedade moderna e na pós-modernidade tudo é passível de reverberação. A reprodutibilidade distribui cópias, os objetos alcançam uma massa de pessoas e a estetização presente no capitalismo artista possibilitam que a unicidade da arte acabe, fazendo com que tudo se torne exibível, popular, consumível, estiloso, *bonito*. Acreditamos que é nesse contexto que Kafka já estava fadado a se tornar um conceito como kafkiano.

Mas de acordo com as ideias de Roland Barthes (2004), uma vez que há um leitor, podemos anunciar a morte do autor. Ao passo que Michel Foucault (2009) diz que, na verdade, o autor sobrevive na forma de um discurso e não mais de um sujeito civil. O que perdura da visão do leitor sobre o autor, as nuances que atrelamos àquele nome é que tomam o posto do escritor no mundo. Por isso, aqui, quando falamos no que é o *Kafkiano*, estamos falando da função autor, que por sua vez se expressa das mais diversas formas, nesse caso, através de imagens, através de uma linguagem tão distinta, mas, ao mesmo tempo, tão semelhante aos significados literários.

Assim, K, a personagem Kafkiana em *O processo* é construída através de signos visuais e conotações feitas a partir da imagem. Essa última, por sua vez, não se limita ao bidimensional, nem ao simples registro fotográfico, mas é explorada pelo seu próprio poder de virtualização e significação. Quando observamos atentamente, quando prestamos atenção aos detalhes, dos mais chocantes aos mais sutis, entendemos como kafkiano é e o que ele é em imagens. Algumas coisas podem passar despercebidas, mas dizer muito. Em *O processo* essa construção imagética se assemelha a um sonho ou a um pesadelo. Quando acordamos de um sonho e lembramos dele, parece desconexo, *nonsense* por causa dos fluxos imprevisíveis de imagens, cronologia e temporalidade confusas. Porém, quando estamos sonhando, estamos inseridos em um universo que é coerente enquanto dura.

Ao observar o mundo de K em forma, cores, luz, sombra, ângulos e profundidade de campo, entendemos que aquelas cenas fazem parte de sua realidade, bem como da sua psiquê. O pesadelo é contemplado em sua vida e suas vivências reverberam através de uma atmosfera visual e espacial que transformam o ambiente denotado em uma

verdadeira experiência Kafkiana, ou seja, absurda, inquietante, incomum. A narrativa se alastra por sequências que confundem o que é objetivo e real, brincam com o falso e confundem o espectador. As imagens são, portanto, absurdas, Kafkianas. Esse discurso é então a própria função Kafka adentrando a arte cinematográfica e abrindo caminho para outras possibilidades vindouras.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Anotações sobre Kafka. In: _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 239–270.
- ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. Organização da edição alemã: Rolf Tiedemann. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. 176 p. (Coleção Espírito Crítico). Tradução de: *Noten zur Literatur*.
- ALVES, M. A. S. O autor em questão em Barthes e Foucault. *Thaumazein: revista online de filosofia*, v. 9, n. 17, p. 3–14, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/thaumazein/article/view/1499>. Acesso em: 15 dez. 2025.
- BARTHES, R. Da obra ao texto. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p. 65–75.
- BATUMAN, E. O último julgamento de Kafka. *The New York Times*, Nova York, 22 set. 2010.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Tradução de José Lino Grunnewald. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 10–34. (Coleção Os Pensadores, v. 47).
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).
- CRUZ, A. *Vamos comprar um poeta*. Porto Alegre: Dublinense, 2020.
- DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Cinema 1).
- DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema I*. Introdução e tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. 292 p. (Livros de cinema). ISBN 972-37-0958-9.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2). ISBN 85-11-22028-3.
- DOBAL, S. M.; SÁ, A. C. R. M. de. Luz, sombra, penumbra e a criação de sentidos em *A erva do rato*. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 16, p. 145–160, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-25532020346771>. Disponível em: <https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/thaumazein/article/view/1499>. Acesso em: 15 dez. 2025.
- FIGUEIREDO, V. L. F. de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. 1. ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio; 7 Letras, 2010.

FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização, seleção e tradução de textos: Manoel Barros da Motta; tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos e escritos, v. 3).

FOUCAULT, M. Loucura, literatura, sociedade. In: MOTTA, M. B. (org.). *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 232–258.

GUATTARI, F.; DELEUZE, G. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

HATTNER, Á. L. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 16, p. 145–155, 2010. Disponível em: https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/UNSP_77ccc1e5f7b09bd5ef0409680fefdc6. Acesso em: 2 fev. 2023.

JAMESON, F. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JOZEF, B. Cinema e literatura: algumas reflexões. *Contexto: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES*, Vitória, n. 17, p. 9–14, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6601>. Acesso em: 1 abr. 2023.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

NATIONAL LIBRARY OF ISRAEL. Franz Kafka. Disponível em: <https://www.nli.org.il/en/discover/literature-and-poetry/authors/franz-kafka>. Acesso em: 31 ago. 2025.

OLIVEIRA, G. M. de; LEMOS, C. L. Da situação kafkiana: autoritarismo e irresolução em *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. *Estudos Semióticos* [online], São Paulo, v. 20, n. 2, p. 169–190, ago. 2024. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: 10 dez. 2024.

WELLES, O. *The trial* [O processo]. Roteiro. França: Paris Europa Productions; Hisa Films; Ficit, 1962. 1 filme (119 min.), son., P&B.

WELLES, O. *The trial: a film*. Roteiro cinematográfico. English translation and description of action by Nicholas Fry. New York: Simon and Schuster, 1970.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*. 13. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2024.