

ESCRITAS DE LUZ: DER PROZESS — THE TRIAL

Michael Löwy

Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) —
Paris

Tradução do francês de Paulo Sérgio de Souza Jr.
(OUTRARTE — Unicamp)

Publicado originalmente em *Raison Politique*, 39.

Disponível em [http://www.cairn.info/zen.php?ID_](http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=RAI_039_0097)
[ARTICLE=RAI_039_0097](http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=RAI_039_0097).

Resumo: Literatura e cinema constituem duas linguagens distintas, irreduzíveis. Suas gramáticas, léxicos e sintaxes são radicalmente diferentes. Toda imagem, e *a fortiori* toda sucessão de imagens, é necessariamente, inevitavelmente, “infel” ao texto. No seu filme *The trial*, Orson Welles apropriou-se do romance de Kafka — *O processo* — para recriá-lo nos seus próprios termos. O romance não exprime uma mensagem política ou doutrinária; mas, sobretudo, um certo estado de espírito antiautoritário. Reencontramos, sob uma outra forma, e com outros meios estéticos, esse mesmo estado de espírito no filme.

Palavras-chave: Cinema; Orson Welles; Kafka; O processo (filme); O processo

Abstract: Literature and cinema are two distinct and irreducible languages. Their grammar, vocabulary and syntax are radically different. All image, and more so any succession of images is necessarily, inevitably, “unfaithful” to the text. In his movie *The trial* Orson Welles took possession of Kafka’s novel *Der Prozess* and recreated it in his own terms. The novel does not express a political or doctrinaire message, but rather a certain anti-authoritarian state of mind. One finds, in a different form, and with other aesthetic means, the same state of mind in the movie.

Keywords: Cinema; Orson Welles; Kafka; *The trial* (film); *The trial*

Resumée: Littérature et cinéma constituent deux langages distincts, irréductibles. Leur grammaire, leur lexique, leur syntaxe sont radicalement différents. Toute image, et à fortiori toute succession d’images est nécessairement, inévitablement, “infidèle” au texte. Dans son film *The trial* Orson Welles s’est approprié du roman de Kafka — *Le procès* — pour le recréer dans ses propres termes. Le roman n’exprime pas un message politique ou doctrinaire, mais plutôt un certain état d’esprit anti-autoritaire. On retrouve, sous une autre forme, et avec d’autres moyens esthétiques, ce même état d’esprit dans le film.

Mots-clés: Cinema; Orson Welles; Kafka; *Le Procès* (film); *Le procès*

INTRODUÇÃO

O filme de Orson Welles, sem dúvida uma das grandes obras do cinema do século XX, é ou não fiel ao romance? A pergunta está mal feita. Trata-se de duas criações artísticas diferentes, ainda que o filme siga, em grande medida, a trama do romance.

Literatura e cinema constituem duas línguas distintas, irredutíveis. Suas gramáticas, seus léxicos, seus vocabulários, suas sintaxes são radicalmente diferentes. Toda imagem, e *a fortiori* toda sucessão de imagens, é necessariamente, inevitavelmente, “infel” ao texto, e vice-versa. Isso não quer dizer, muito pelo contrário, que Orson Welles “traiu” o romance de Franz Kafka. Como Henri Chapier observa tão bem, numa célebre resenha do filme em *Combat* (24/12/1962),

o sentido profundo do livro, ali, não é traído. [...] Orson Welles [...] encontrou, aos moldes de Baudelaire, um sistema de “correspondências” entre a escrita e a imagem, a ponto de a angústia de Joseph K. ir nos tomando aos poucos e sub-rep-

ticiamente [...].

Decerto o cineasta “interpretou” o livro, ele apagou ou condensou capítulos, acrescentou outros inexistentes, remanejou o início e o fim; em resumo, ele se apropriou da obra de Kafka para recriá-la nos seus próprios termos. As diferenças entre os dois são evidentes: elas resultam não apenas da distância necessária entre palavra e imagem, mas também de duas estéticas radicalmente opostas: a reserva, a discrição e a atmosfera constricta e sufocante do romance são substituídas no filme pela desmesura, o grandioso, o ciclópico, o *páthos*. Como Y. Ishaghpour observa tão bem, “o essencial em *The trial* é a arquitetura, a luz, o movimento. Enredo, personagem e ideia são quase os efeitos disso”.¹ Certamente o estilo de Kafka é também uma escrita de luz,² mas esta é oculta e só irradia nas margens, nos contornos do negror do relato.

1. Cf. Yussuf Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste: une camera visible*. Paris: Ed. de la Différence, 2001, vol. 3. Esta obra é, sem dúvida, o que há de mais completo e de mais interessante escrito sobre o cineasta.; 2. Lembremos que a palavra “fotografia” — esta, por sua vez, em íntima relação com o cinema — é composta a partir dos seguintes termos gregos: φωτός (/phōtos/, genitivo de φῶς, /phōs/, ‘luz’) e γραφή (/graphé/, ‘escrita’). (N. do T.)

O contraste entre as duas obras é também o produto da diferença dos *contextos históricos*. Vamos começar, pois, tomando nota dessa distinção, antes de discutir o alcance de certas modificações trazidas pelo cineasta.

O CONTEXTO HISTÓRICO

a) Franz Kafka

Não é num porvir imaginário, mas em fatos históricos contemporâneos que é preciso buscar a fonte de inspiração para a trama do *Processo*.³ Entre esses fatos, os grandes processos antissemitas de sua época eram um exemplo flagrante da injustiça de Estado. Os mais célebres foram o processo Tisza (Hungria, 1882), o processo Dreyfus (França, 1894-1899), o processo Hilsner (Tchecoslováquia, 1899-1900) e o processo Beilis (Rússia, 1912-13). Apesar das diferenças entre as formas de Estado — absolutismo, monarquia constitucional, república — o sistema judiciário condenou, por vezes à pena de morte, vítimas inocentes cujo único crime era o de serem judeus.

3. Apoio-me, aqui, nas pesquisas de Rosemarie

Ferenczi, *Kafka. Subjectivité, Histoire et Structures*. Paris: Klincksiek, 1975. Cf. p. 62: “Kafka não quis, pois, ser o profeta de catástrofes futuras, limitou-se a decifrar os aspectos da desgraça do seu tempo. Se as suas descrições aparentam ser, com frequência, efetivamente proféticas, é porque épocas posteriores constituem sequências lógicas da de Kafka”.

O caso Tisza — um processo por assassinato ritual contra quinze membros da pequena comunidade judia de um vilarejo no norte da Hungria, em 1882-83 — não podia ter atingido Kafka diretamente, já que ele nasceu em 1883. Contudo, numa carta de outubro de 1916 para Felice Bauer, encontra-se uma referência comovente a uma peça do escritor judeu-alemão Arnold Zweig, *Assassinato ritual na Hungria* (Berlim, 1914), dedicada a esse caso:

Li recentemente uma tragédia de Zweig, *Ritualmord in Ungarn* [...]. As cenas mundanas são dotadas de uma vida convincente, oriunda, sem dúvida, em grande parte, dos grandiosos documentos do processo. Seja lá como for, é bem custoso analisá-lo em detalhe; ele está ligado ao processo e se encontra, dali em diante, no seu círculo encantado. Agora o vejo de um modo completamente diferente de como via antes. Numa certa passagem tive de parar de ler, sentei no sofá e caí no choro. Fazia anos que eu não chorava.⁴

4. KAFKA, Franz. “Lettres à Felice”. In: *Oeuvres Complètes*, IV. Ver o capítulo intitulado “Kafka chorou” (*Kafka wept*) no livro de Sander Gilman,

Em contrapartida, não sabemos o que ele pensava do processo Dreyfus, raramente mencionado nos seus escritos, e somente de passagem, como numa carta de 1922 para Max Brod⁵ — ainda que se possa estar quase certo de que, como todo cidadão europeu (e judeu) dessa geração, ele conhecesse os principais episódios desse acontecimento traumático. Quanto ao processo Hilsner, apesar de sua pouca idade em 1899 (dezesseis anos), Kafka não deixou de captar seu alcance inquietante. Condenado por “assassinato ritual” à pena de morte, apesar da ausência de provas, o jovem judeu-tcheco Leopold Hilsner só teve a vida salva graças a uma campanha conduzida pelo líder político democrata Thomas Masaryk (futuro presidente da República Tchecoslovaca); quando da revisão do processo, sua pena foi comutada para prisão perpétua. Numa conversa relatada por Gustav Janouch, Kafka menciona esse episódio como o ponto de partida — especialmente no decorrer de discussões com seu amigo e colega de liceu, Hugo Bergmann — da sua tomada de consciência da condição do Judeu: “um indivíduo desprezado, considerado pelo mundo ao redor como um estrangeiro apenas tolerado”,⁶ noutros termos, um *pária*...

5. KAFKA, Franz. *Briefe 1902-1924*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1975. Sander Gilman acha que “o caso Dreyfus assombrou Kafka durante toda a sua vida adulta” e que teria fornecido o modelo para *O processo*, mas ele não fornece nem um único indício documental que possa justificar uma afirmação como essa. Cf. Gilman, *op. cit.* pp. 69-70.;
6. JANOUC, Gustav, *Kafka und seine Welt*. Viena: Verlag Hans Deutsch, 1965. Sobre o caso Hilsner e o seu impacto na opinião tcheca, ver Rosemarie Ferenczi, *op. cit.*, pp. 46-58.

Decerto os testemunhos de Janouch podem ser questionáveis, mas nós temos, na correspondência de Kafka com Milena, uma referência direta ao caso Hilsner como exemplo paradigmático da irracionalidade dos preconceitos antissemitas: “Não imagino como as pessoas [...] puderam chegar à ideia do assassinato ritual”; numa espécie de espetáculo fantasmagórico, “vê-se ‘Hilsner’ cometer seu grave delito passo a passo”. Encontra-se, aliás, nessa mesma correspondência, várias outras referências ao antissemitismo, para o qual todos os judeus “figuram como negros” e constituem uma “raça lazarenta”.⁷

7. KAFKA, Franz. *Lettres à Milena*. Tradução de Alexandre Vialatte. Paris: Gallimard, 1988; pp. 66, 164, 255.

Por fim, é provável que o processo do sapateiro judeu Mendel Beilis (Kiev, 1913), que também concerne a uma

acusação de “assassinato ritual”, o tenha abalado ainda mais. O jornal *Selbstwehr*, que ele assinava, mobilizou-se com o caso, que manifestava, de forma chocante, a condição de “pária” dos judeus no Império Russo — isto é, a sua ausência de direitos, exclusão social e perseguição pelo Estado. E é sabido que, entre os papéis que Kafka queimou pouco antes da sua morte, encontrava-se um relato sobre Mendel Beilis.⁸

8. BROD, Max. *Franz Kafka: eine Biographie*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1954. Brod cita o testemunho de Dora Dymant, a última companheira de Kafka: “Entre os papéis queimados encontrava-se, segundo Dora, um relato de Kafka que tinha como tema o processo por assassinato ritual contra Beilis, em Odessa”. Ver, sobre esse assunto, Arnold J. Band, “Kafka and the Beiliss Affair”, *Comparative Literature*, vol. 32, n. 2, Spring 1980.

Esse papel dos processos antissemitas, e particularmente do último, como fonte do *Processo* não passa de uma hipótese. Mas ela tanto é plausível que, a partir de 1911, depois do seu encontro com o teatro iídiche e o nascimento da sua amizade com o ator Itzhak Löwy, Kafka foi tomado por um crescente interesse pelo judaísmo — que se traduziu, entre outros meios, pelo envio dos seus escritos a publicações judaicas tais como *Selbstwehr* (a revista dos sionistas praguenses) ou *Der Jude*, a revista de Martin Buber. No entanto, ele sentiu na pele esses processos não apenas

como judeu, mais também como espírito universal, *descobrimo na experiência judaica a quintessência da experiência humana na época moderna*. Em *Der Prozess*, o herói, Joseph K., não tem nacionalidade ou religião determinadas: a própria escolha de uma mera inicial em lugar do sobrenome da personagem reforça a sua identidade universal — ele é o representante, por excelência, das vítimas da máquina legal do Estado.⁹

9. Segundo Rosemarie Ferenczi, o caso Hilsner, manipulado pelo Estado, ensinou a Kafka, para além dos limites da realidade judaica, até onde podia ir “o arbitrário de um poder sem escrúpulos” (*Kafka, subjectivité, histoire et structures*, p. 61). Cf. também p. 205: “O processo é um precatório contra a História da sua época, que possibilitou casos como o de Hilsner”.

Nessa reinterpretação universalista dos processos antissemitas, a sua simpatia pelas ideias libertárias teve, sem dúvida, um papel não negligenciável. Como sabemos, Kafka frequentou os meios anarquistas praguenses durante alguns anos. Ora, a questão da “injustiça de Estado” ocupa um lugar importante na cultura libertária, que comemora todos os anos o Primeiro de Maio, a lembrança dos “mártires de Chicago” — líderes anarcossindicalistas executados em 1887 sob uma acusação falsa. Em 1909, outro caso havia suscitado a indignação dos meios anarquistas e progressistas do mundo inteiro: a condenação à morte e a execu-

ção de Francisco Ferrer, o eminente pedagogo libertário, fundador da *Escola Moderna*, acusado erroneamente de ter inspirado um levante anarcossindicalista em Barcelona. Segundo o testemunho de Michal Marès, Kafka teria participado de uma manifestação praguense em protesto contra a execução de Ferrer pela monarquia espanhola.¹⁰

10. Para uma discussão detalhada sobre o tema das questões libertárias de Kafka e os seus laços com os meios anarquistas praguenses, remeto ao meu livro *Franz Kafka, rêveur insoumis*. Paris: Stock, 2004.

b) Orson Welles

Meio século de história separa a redação do romance e a rodagem do filme. O acontecimento decisivo desses anos, que reorientou amplamente a leitura de Kafka, foi, sem dúvida, o advento do totalitarismo. A partir dos anos 1930 fomos atingidos pelo caráter profético do romance; ele parece designar, com a sua imaginação visionária, a justiça dos Estados de exceção. Bertolt Brecht foi um dos primeiros a fazerem essa constatação, a partir de 1937:

as democracias burguesas carregavam, no mais profundo delas mesmas, a ditadura fascista, e Kafka retratava com uma grandiosa imaginação aquilo que viria a ser os campos de

concentração, a ausência de toda e qualquer garantia legal, a autonomia absoluta do aparelho estatal [...].¹¹

11. BRECHT, Bertolt. “Sur la littérature tchécoslovaque moderne”. In: *Le siècle de Kafka*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984. Num ensaio publicado em 1974, Joseph Peter Stern traça um paralelo interessante — mas um pouco forçado — entre *O processo* de Kafka e a legislação nazi ou a prática dos tribunais do III Reich (Joseph Peter Stern, “The Law of the Trial”. In: F. Kuna, *On Kafka: Semi-centenary Perspectives*. New York: Harper & Row, 1976).

O mesmo raciocínio também não vale, *mutatis mutandis*, para a URSS stalinista? É Brecht, mais uma vez — embora companheiro de estrada leal do movimento comunista pró-soviético — que o afirma, numa conversa com Walter Benjamin a propósito de Kafka, em 1934 (isto é, antes mesmo dos Processos de Moscou):

Kafka só teve um único problema, o da organização. Aquilo que o tomou foi a angústia perante o Estado-formigueiro, a forma com que os homens se alienam eles próprios pelas formas da suas vidas comuns. E ele previu certas formas dessa alienação, como, por exemplo, os métodos da GPU.¹²

12. O “Diretório Político do Estado”(Государственное Политическое Управление — ГПУ[Gossudártsvenoe

Politítcheskoe Upravlénie — GPU]) foi proposto por Lênin em 1922 para substituir a primeira polícia secreta soviética, criada em 1917: a “Comissão Extraordinária de Toda a Rússia para o Combate à Contra-Revolução e a Sabotagem”, também lembrada pelas suas iniciais ЧК [Tchê-Ka]. (N. do T.)

E Brecht acrescenta: “Vê-se, com a Gestapo, o que a Tcheka pode se tornar”.¹³

13. Citado em Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*. Paris: Maspero, 1969, pp. 132, 136. Segundo Brecht, “a perspectiva de Kafka [é] a do homem que caiu nas engrenagens” do poder.

Uma leitura como essa é uma legítima homenagem à clarividência do escritor praguense, que soube captar as tendências, presentes em condição de potencialidades sinistras, nos Estados europeus “constitucionais” do início do século XX. Entretanto, essas referências *a posteriori* aos Estados ditos “de exceção” correm o risco de obscurecer o que constitui uma das ideias mestras do romance: a “exceção”, isto é, o esmagamento do indivíduo pelos aparelhos de Estado, em desprezo aos seus direitos, é a regra — estou parafraseando uma fórmula de Walter Benjamin nas Teses “Sobre o conceito de história”. Noutros termos: O *processo* confronta a natureza alienada

e opressiva do Estado moderno, inclusive aquele que se autodesigna “Estado de Direito”. Por isso que, desde as primeiras páginas do romance, está dito claramente: “K. ainda vivia em um Estado de Direito, reinava paz em toda parte, todas as leis estavam em vigor, quem ousaria cair de assalto sobre ele em sua casa?”¹⁴ Como seus amigos anarquistas praguenses, Kafka parece justamente considerar toda forma de Estado existente como sendo uma hierarquia autoritária fundamentada na ilusão e na mentira.

14. KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras (Bolso), 2005.

Orson Welles se esqueceu de incluir essa frase sobre o Estado de Direito no roteiro, o que é mesmo uma pena... Todavia, ele não lê o romance do ângulo exclusivo do totalitarismo. Decerto uma das cenas do filme, inexistente no romance, mostra o encontro de Joseph K. com indivíduos que aguardam, perante as portas do Tribunal, que se decida a sorte deles: são idosos, estão seminus e carregam plaquetas numeradas. A referência ao universo concentracional é evidente. Mas essa cena está relativamente isolada no roteiro; não se pode dizer que este sugere que Joseph K. esteja enfrentando uma ditadura totalitária. As insígnias idênticas que os indivíduos do público carregam no tribu-

nal, que alguns críticos quiseram interpretar como uma referência ao partido único, já se encontram no romance...

O interesse de Welles pela opressão estatal é anterior à rodagem. Numa entrevista de 1958 aos *Cahiers du Cinema* ele explicava: “de agora em diante estou me interessando mais pelos abusos da polícia e do Estado do que pelos do dinheiro, porque hoje o Estado é mais poderoso que o dinheiro. Busco, então, algum meio de dizer isso”.¹⁵ A obra de Kafka parece, então, fornecer-lhe um magnífico “meio de dizer isso”. Numa entrevista a Jean Clay (verão de 1963) ele retorna às razões do seu interesse por *Der Prozess*:

É um grande livro. Um dos textos que marcaram época. Eu resituei a história em 1963. Quis estampar um pesadelo muito *atual*, um filme sobre a polícia, a burocracia, a potência totalitária do Aparelho, a opressão do indivíduo na sociedade moderna.¹⁶

O ângulo de ataque inclui o totalitarismo, mas é bem mais amplo.

15. Citado por Jean-Philippe Trias. *Le procès d’Orson Welles*. Paris: Cahiers du Cinema, Les petits cahiers, 2005, pp. 5-6.; 16. Citado por Jean-Philippe Trias, *op.cit*, p. 68.

Como observa, com razão, Yussuf Ishaghpour, a buro-

cracia não reina somente alhures (Hitler, Stalin), mas também na terra de Welles, a América. Recordar brevemente os engajamentos políticos de Welles é aqui necessário: ele fazia parte desses intelectuais denunciados, na época da Guerra Fria, como “antifascistas prematuros”. Havia militado pelos republicanos espanhóis e se oposto ao fascismo muito antes da entrada dos Estados Unidos na guerra; membro ativo do Fronte Popular e de inúmeros comitês impulsionados pela esquerda, ele havia sido, no pós-guerra, objeto de uma vigilância cerrada do FBI. Decerto não foi pessoalmente molestado, mas muitos de seus amigos e dos atores que participaram de seus filmes foram vítimas do macarthismo.¹⁷ Talvez seja a essa “caça às bruxas”, e à inquietude que ela pôde nele suscitar, que ele esteja fazendo referência em sua grande entrevista a Peter Bogdanovich:

[*The trial*] é o filme mais autobiográfico de todos os que eu já fiz, o único do qual me sinto próximo [...]. Tive sonhos de culpa recorrentes [...] Estou na prisão, não sei por que, vão me julgar, e eu não entendo o porquê.¹⁸

17. Cf. Yussuf Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste: une caméra visible*. Paris: Ed. de la Difference, 2001, vol. 3, pp. 8 e 479.; 18. BOGDANOVICH, Peter. *Moi, Orson Welles*. Paris: Point Seuil, 1996, p. 299

É, pois, muito provável que a experiência do macarthis-

mo fosse uma das referências históricas que o inspiram a interpretar o romance de Kafka como um “pesadelo *atual*”. Não é um acaso, portanto, se ele retoma, quase que literalmente, uma passagem do *Prozess* que parece prefigurar as tristemente célebres inquisições da HUAC — a comissão parlamentar de inquérito sobre as *unamerican activities*;¹⁹ trata-se do conselho de Leni para Joseph K.: “Na próxima oportunidade, faça a confissão *completa*. Só aí existe a possibilidade de escapar — só aí. *Você vai continuar sob o mando deles. Para sempre*”.²⁰ As passagens grifadas foram acrescentadas no roteiro por Welles... Visivelmente, esse texto o lembrava de alguma coisa, e ele quis reforçá-lo.

19. O *House Un-American Activities Committee* [“Comitê de atividades antiamericanas”], criado em 1938, foi um órgão de investigação de atividades supostamente subversivas realizadas por pessoas ou organizações das quais se suspeitava proximidade ou vínculo com os ideais comunistas. (N. do T.); 20. KAFKA, Franz. *O processo, op. cit.*, p. 110. (N. do T.)

O contexto histórico e político americano de Welles é, pois, muito diverso do judaico e centro-europeu de Kafka. Isso fez parte da tendência radicalmente universalista do filme. Welles parece lamentá-lo: “Acredito que a maior fraqueza do filme é essa tentativa de universalidade. Talvez, num certo plano, um filme perca sempre um pouco da sua força ao se querer universal”.²¹ Isso talvez seja verdade,

mas é preciso reconhecer que a “tentativa de universalidade” já se encontra, como observamos acima, no próprio romance.

21. *Ibidem* p. 299.

Para discutir “correspondências” e dissonâncias entre romance e filme, vamos nos limitar a três momentos decisivos: o prólogo, a questão da culpabilidade do herói e a conclusão (a execução).

O PRÓLOGO: “DIANTE DA LEI”

Como se sabe, Welles introduz o filme com a parábola “Diante da lei”, que figura num dos últimos capítulos do romance. Ele conta essa lenda através da maravilhosa *pinscreen* de Aleksêieff,²² um procedimento extraordinário, que reforça a aura bíblica — ou talmúdica — do texto. Essa escolha nos parece legítima, na medida em que esse texto resume, de certa forma, “o espírito” do romance. Welles dá sequência ao relato com alguns comentários. O mais interessante é este: “Disseram que a lógica dessa história é a lógica de um sonho”. Pode ser que “Disseram” seja uma

referência ao livro acadêmico de Marthe Robert, *Kafka*, publicado na Gallimard em 1960, que propunha essa leitura; mas o próprio Kafka havia, por diversas vezes, comparado a sua escrita à descrição de um sonho. A atmosfera onírica na qual banha *The trial* é, pois, perfeitamente compatível com a do *Prozess*, ainda que a representação das imagens oníricas seja profundamente diferente nos dois casos.

22. Aleksánder Aleksádrovitch Aleksêieff (Александр Александрович Алексеев, 1901-1982) foi um artista, ilustrador e cineasta russo que, ao lado de sua esposa — a engenheira e animadora Claire Parker (1906-1981) —, é tido como o inventor de uma técnica que, se valendo de uma tela constituída por milhares de pinos móveis que produzem sombra à medida que diferentemente posicionados, é denominada *pinscreen* (*écran d'épingles*).

O outro comentário de Welles é muito mais contestável. Na primeira versão do roteiro está escrito:

[...] o erro é acreditar que o problema possa ser resolvido só com conhecimentos especiais ou perspicácia: que há um enigma para se resolver... Um verdadeiro mistério é insondável e nada se esconde nele. Não tem nada para explicar... [...] Você se sente perdido num labirinto? Não procure a saída, você não conseguiria encontrá-la... Não tem saída.

No roteiro definitivo está dito simplesmente: “Essa his-

tória é contada num romance intitulado *O processo*. O que ela significa? [...] Não tem nem mistério, nem enigma para resolver”.²³

23. WELLES, Orson. *Le procès. Découpage intégral*. Paris: Seuil/Avant-Scène, 1971, p. 12.

Essa leitura da parábola é respeitável, e partilhada por vários intérpretes, começando com Jacques Derrida, que declarava que o texto é “inapreensível” e “incompreensível”.²⁴ A nosso ver, entretanto, pode-se captar e compreender a parábola, contanto que ela seja situada num contexto mais amplo: a espiritualidade de Kafka, suas convicções ético-sociais e, em particular, o seu antiautoritarismo — de inspiração libertária. Como é que esse antiautoritarismo — uma atitude existencial, *Sitz im Leben*, mais do que uma escolha política — poderia não se traduzir também no terreno religioso? Ele assume, então, a forma de uma recusa em face de todo poder que pretenda representar a divindade e impor dogmas, doutrinas e interdições em seu nome. Não é tanto a autoridade divina — se é que ela existe — que é questionada, mas a das instituições religiosas, dos clérigos e de outros guardiões da Lei. A religião de Kafka, na medida em que se pode utilizar essa expressão, seria um tipo de *religião da liberdade* — o termo é do seu amigo judeu praguense Felix Weltsch — no sentido mais forte e

mais absoluto do termo, de inspiração judaica heterodoxa.

24. DERRIDA, Jacques, “Préjugés”. In: *La faculté de juger*. Paris: Minuit, 1985, p. 113.

Entre as múltiplas escolas de interpretação que esse texto misterioso e fascinante suscitou no decorrer do século, a mais pertinente nos parece ser aquela que vê no guardião das Leis o representante não da insondável justiça divina — em face da qual o homem do campo, como Jó, se encontraria desarmado (tese pouco convincente defendida por Max Brod) —, mas sobretudo dessa *Weltordnung* fundamentada na mentira de que fala Joseph K. no debate com o sacerdote na catedral. O primeiro intérprete a propor essa leitura da parábola não é outro que não o amigo de sempre, Felix Weltsch, que, fiel à sua filosofia da liberdade, sublinha, num artigo publicado em 1927: o homem do campo fracassou porque não quis tomar o caminho rumo à Lei, atravessando essa porta *sem autorização*.²⁵

25. WELTSCH, Felix. “Freiheit und Schuld in F. Kafka’s Roman “Der Prozess””, *Jüdischer Almanach aus dem Jahr 5687, 1926-1927*, pp. 115-21.

Noutros termos, o homem do campo se *deixou intimidar*: não é a força que o impede de entrar, mas o medo, a fal-

ta de confiança em si, a falsa obediência à autoridade, a passividade submissa.²⁶ Se ele está perdido, é “porque não ousa colocar sua lei pessoal acima dos tabus coletivos cujo guardião personifica a tirania” (Marthe Robert).²⁷ Em certas considerações, o guardião das portas é uma imagem paternal superpotente, que impede ao filho a entrada em sua própria vida independente. A razão profunda pela qual o homem não atravessou a barreira rumo à Lei e rumo à vida é o medo, a hesitação, a falta de ousadia. O temor, a *Angst* daquele que implora o direito de entrar, é precisamente o que dá ao guardião a força de lhe barrar o caminho.²⁸

26. SOKERL, Walter. *Franz Kafka. Tragik und Ironie*. Munique: Albert Langen, 1964, p. 215; FISCHER, Ernst. “Kafka Conference”. In: Kenneth Hughes (org.), *Franz Kafka, an Anthology of Marxist Criticism*. Londres: University Press of New England, 1981, p. 91.; 27. ROBERT, Marthe. *Seul, comme Franz Kafka*. Paris: Calmann-Lévy, 1979, p. 162. Cf. também Ingeborg Henel: “A obediência à lei externa impede a entrada na verdadeira lei”, que é “a lei de cada indivíduo” (Ingeborg Henel, “The Legend of the Doorkeeper and its Significance for Kafka’s Trial”. In: James Rolleston (org.), *Twentieth Century Interpretations of “The Trial”*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1976, pp. 41, 48.; 28. BORN, Jürgen. “Kafkas Türhütter legende. Versuch einer positiven Deutung”, *Jenseits der Gleichnisse. Kafka und sein Werk*. Berna: Verlag Peter Lang, 1986, pp. 177-80. Uma leitura interessante, que vai no mesmo sentido, é a proposta por Leandro Konder: o pecado do homem fora a obediência — inversamente àquele

atribuído pela Bíblia a Adão. A parábola kafkiana nos ensina que, “para atingir a Justiça verdadeira... é preciso afrontar vigorosamente e resolutamente as contrafações de Justiça que autoridades ilegítimas tentam nos impor”. A lenda contém, pois, um “chamado à ação” (KONDER, Leandro. *Franz Kafka*, p. 144).

O guardião das portas da Lei, como os juízes do *Processo*, os funcionários do *Castelo* ou os comandantes de “A Colônia penal” não representam em nada, aos olhos de Kafka, a divindade (ou os seus servos, anjos, mensageiros etc.). Eles são precisamente os representantes do mundo da não liberdade, da não redenção, o mundo sufocante do qual Deus debandou. Face à sua autoridade arbitrária, mesquinha e injusta, a única via para a salvação seria seguir a sua própria lei *individual*, recusando a submissão e atravessando as barreiras interditas. Somente assim se pode ter acesso à Lei divina cuja luz está escondida pela porta.

Diversas passagens dos *Diários* sugerem que, para Kafka, o atravessamento de um limiar ou o ato de “forçar a porta” são um tipo de alegoria da autoafirmação do indivíduo e da sua liberdade. Segundo um fragmento de relato de 1911, “atravessar sem rodeios o limiar” é um tipo de imperativo categórico: “é somente assim que se age como é preciso para consigo mesmo e para com do mundo”. Numa outra passagem, onde o escritor fala em primeira pessoa (6/11/1913), o atravessamento de “todas as portas” é sinô-

nimo de audácia e de confiança em si: “De onde me vem essa repentina segurança? Pudera ela durar! Pudera eu assim entrar e sair por todas as portas, como ser humano se mantendo quase ereto”. Enfim, numa notinha de 1915, a atitude passiva, “ficar tranquilamente deitado”, é oposta àquela, ativa, de “forçar a porta do mundo”.²⁹

29. KAFKA, Franz. *Journal*. Tradução de Marthe Robert. Paris: Grasset, 1954, pp. 35, 296, 423 [apenas esta última referência se encontra na versão brasileira, que trazemos aqui em tradução modificada: *Diários*. Tradução de Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 111 (N. do T.)]. Certamente essas passagens não são sem ambiguidade e são passíveis de leituras diversas. Por exemplo, a de 1913 conclui com uma fórmula dubitativa: “eu não sei se é isso que eu quero”.

Orson Welles, que reivindica que não há “nada para explicar” na parábola, compreendeu muito bem, no entanto, a importância do tema da *porta fechada* — e de sua transgressão — no romance. Como Yussuf Ishaghpour observa com perspicácia, a oposição inicial entre K. e a porta fechada é

[...] praticamente a matriz do filme. Ela está no centro da parábola da lei. O limiar, o atravessamento, a porta e o seu cruzamento estão entre os motivos principais do filme, constantemente presentes e significativos em diversos registros.

Numa cena inventada por Welles, K. “sai do advogado quebrando a porta, que, a partir da parábola e do começo do filme, é ali como que a própria marca do interdito. Ele ultrapassa o limiar”.³⁰ Noutros termos: a intuição do diretor conduziu à decifração do enigma que ele reivindicava, em seu comentário inicial, como sem explicação possível...

30. ISHAGHPOUR, Yussuf. *op.cit.*, pp. 488, 530.

A CULPABILIDADE

Para compreender o sentido do *Processo* é preciso, sobretudo, evitar a armadilha das leituras conformistas do romance, aquelas que supõem a culpabilidade de Josef K. e, logo, a legitimidade da sua condenação. Assim, Erich Heller — que tem certas análises totalmente dignas de interesse —, após uma discussão detalhada da parábola “Diante da lei”, conclui:

[...] há uma certeza que é deixada intacta pela parábola bem como pelo conjunto do romance: a Lei existe e Josef K. deve tê-la ofendido terrivelmente, visto que é executado, no fim,

com uma faca de açougueiro de dois gumes — sim, de dois gumes — que é mergulhada em seu coração e ali é girada duas vezes.³¹

Aquilo que, aplicado aos acontecimentos do século XX, desembocaria na seguinte conclusão: se essa ou aquela pessoa, ou até mesmo alguns milhões de pessoas, são executadas pelas autoridades é, sem dúvida, porque elas ofenderam terrivelmente a Lei... De fato, nada no romance dá a entender que o pobre Joseph K. tenha “terrivelmente ofendido a Lei” (qual?), e menos ainda que ele mereça a pena de morte!

31. HELLER, Erich. *Franz Kafka*. Princeton: Princeton University Press, 1982, pp. 79-80.

Decerto, reconhecem outros leitores mais atentos, nada no livro indica a culpabilidade do herói, mas, nos capítulos que Kafka não teve tempo de escrever, encontra-se, sem dúvida, “a explicação da falta de Josef K. ou, ao menos, as razões do processo”.³² Ora, pode-se especular infinitamente sobre o romance que Kafka teria escrito — ou deveria ter escrito —, mas no manuscrito, tal como ele existe, uma das ideias mestras do texto é precisamente a ausência de toda e qualquer “explicação das razões do processo”, e a recusa obstinada de todas as instâncias em questão — policiais,

magistrados, tribunais — a fornecer uma.

32. SCHLINGMANN, Casten. *Franz Kafka*. Stuttgart: Reclam, 1995, p. 44.

Todas as tentativas dos intérpretes para “culpar” Joseph K. esbarram inevitavelmente na primeira frase do romance, que afirma muito simplesmente: “Alguém certamente havia caluniado Josef K., pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum”.³³ É importante observar que essa frase não é, de forma alguma, apresentada como a opinião subjetiva do herói — como a que ele exprime nas numerosas passagens do romance, em que reclama sua inocência —, mas como uma informação “objetiva”, tão fatural quanto a frase seguinte: “A cozinheira da senhora Grubach, sua locadora, [...] dessa vez ela não veio”.³⁴

33. KAFKA, Franz. *O processo*, *Ibidem.*, p. 7.; 34 KAFKA, Franz. *O processo*, *Ibidem*, p. 7. Ao proclamar ao longo de todo o romance a sua inocência, Joseph K. não está mentindo, mas expressando uma íntima convicção. É a razão pela qual, no momento em que os policiais lhe anunciam a sua prisão, ele acredita numa farsa organizada pelos seus colegas de escritório... É a reação de alguém que tem a consciência tranquila! Decerto, nos *Diários*, Kafka designa Joseph K. como “culpado”, contrariamente a Karl Rossmann, o inocente — ainda que ambos sejam “condenados à morte” (*Journal*, p. 445). Fica a pergunta: culpado aos olhos de quem? Do autor do romance ou do estranho tribunal que o condenou, sem dar a ele a

possibilidade de se defender? A segunda resposta é a única que corresponde à letra e ao espírito do livro.

O que é comum a esses diferentes tipos de exegese é que elas neutralizam ou apagam a formidável dimensão crítica do romance, cujo tema central é, como compreendeu tão bem Hannah Arendt, “o funcionamento de uma máquina burocrática dissimulada na qual o herói fora inocentemente apanhado”.³⁵

35. ARENDT, Hannah. “F. Kafka”. In: *Sechs Essays*.

Como esta questão é abordada no filme? Infelizmente a frase inaugural do romance, de importância capital, como tentamos mostrar, desaparece no roteiro. Muitos comentários sobre *The trial* insistem na “falta” sexual de K., seu pecado carnal, suas relações culposas com as personagens femininas: Srta. Bürstner, Hilda, Leni. Joseph K. teria até confessado o seu crime, dizendo para sua vizinha, antes de beijá-la: meus pensamentos não são “cem por cento puros”, porque “até mesmo os Santos conhecem a tentação”. Esse argumento nos parece pouco sério. Certamente o filme evidencia, muito mais do que o romance, a dimensão sensual das relações entre o herói e as personagens femininas. Mas em que o fato de beijar a sua vizinha, ou de fazer amor com a criada do advogado — nos dois casos com o con-

sentimento da parceira — é um crime, e ainda por cima passível de pena de morte? O próprio Orson Welles não utiliza de modo algum esse argumento. Seus comentários sobre a questão da culpabilidade de Joseph K. são contraditórios. Na entrevista a Jean Clay ele afirma: “A meu ver, para Kafka, Joseph K. era culpado. Para mim também”. Por que razão? “Ele é funcionário, chefe de repartição [...]. K. é vaidoso, arrivista. Vítima do aparelho, ele tenta resistir a ele, mas ao mesmo tempo é cúmplice”. Muitíssimo bem, mas o Tribunal não pode, ainda assim, condenar K. porque ele é funcionário e cúmplice do aparelho... Quanto aos seus defeitos morais, vaidade e arrivismo, eles merecem a execução? Welles conclui: “Ele é culpado porque faz parte da condição humana”. Uma culpabilidade tão geral não quer dizer grande coisa, e não explica em nada por que Joseph K. — e não outras personagens que partilham dessa condição humana — é objeto de um processo. Na entrevista a Bogdanovich, o cineasta termina por desviar a questão: “Que ele seja culpado ou não, isso não tem sentido nenhum”.³⁶

36. In: Jean-Philippe Trias, *Le procès d’Orson Welles*, pp. 68-69.

O roteiro parece inspirado mais por essa última observação. Não se encontra no filme nenhuma sugestão de uma “falta” ou culpabilidade de Joseph K., e nada permite

compreender de que o acusam e por que o executam. Welles até inventou uma cena, que não figura no romance — ele a retira da decupagem definitiva — em que K. consulta um computador, com a ajuda de uma especialista, para saber de que crime o acusam: a resposta do aparelho é que o consideram capaz de cometer um único crime: o suicídio... Welles atribui a K. esse comentário: “Mas isso é ridículo... ridículo”.³⁷

37. WELLES, Orson. *Le procès*, p. 109.

CONCLUSÃO: A EXECUÇÃO DE JOSEPH K.

Como resistir à engrenagem assassina da justiça de Estado? Para os amigos sionistas de Kafka, era preciso que os párias judeus organizassem a sua autodefesa — “Selbstwehr” era o nome de sua revista, onde Kafka havia publicado a parábola “Diante da lei” — aliás, primeiro passo rumo a uma dignidade recobrada. Para seus amigos anarquistas praguenses, a única defesa era a ação direta dos oprimidos contra os poderes opressores. Kafka provavelmente simpatizava com essas opiniões, mas o que ele mostra no *Processo* é menos otimista e mais “realista”, é a derrota e

a resignação da vítima. A primeira reação de Joseph K. é a resistência, a rebelião (individual): ele denuncia, protesta e manifesta, com sarcasmo e ironia, o seu menosprezo pela instituição que deveria julgá-lo. Ele tende, também, a subestimar o perigo. As personagens às quais ele pede ajuda aconselham-no a submissão: “contra esse tribunal não é possível se defender, é preciso fazer uma confissão. Na próxima oportunidade, faça essa confissão”, lhe explica Leni, a criada do advogado; quanto ao próprio advogado, a sua recomendação para K. é muito simplesmente a de “se resignar (*abzufinden*) às condições existentes” e de não se agitar: “Tudo, menos despertar a atenção! Comportar-se com calma, ainda que seja contra os próprios desígnios!”.³⁸ Joseph K. recusa esses conselhos “amigáveis”; ele sente apenas desprezo pelas naturezas submissas e servis, descritas como “caninas”.

38. KAFKA, Franz. *O processo*, *op. cit.*, pp. 110, 122. Retifiquei ligeiramente a tradução. Cf. *Der Prozess*. Frankfurt: Fischer, 1985, pp. 94, 104.

O cão, em muitos romances de Kafka, é a figura alegórica da servidão voluntária, do comportamento daqueles que se deitam aos pés dos seus superiores hierárquicos e que obedecem cegamente a voz de seus mestres. Assim, em *O processo*, o advogado Huld “humilhava-se diante do Tribunal de uma maneira francamente canina”.³⁹ No grau

hierárquico inferior, o comerciante Block fica de joelhos aos pés de Huld e se comporta de forma abjetamente servil:

Não era mais um cliente, era o cão do advogado. Se este lhe tivesse ordenado que rastejasse para debaixo da cama, como se fosse para uma casinha de cachorro, e dali latisse, ele o teria feito com gosto.⁴⁰

39. KAFKA, Franz. *O processo*, *op. cit.*, p. 178. (N. do T.); 40. KAFKA, Franz. *O processo*, *op. cit.*, p. 195.

Porém, no último capítulo do romance o comportamento de Joseph K. muda radicalmente. Depois de uma breve veleidade de resistência — “Não vou continuar andando”⁴¹ —, ele tira como conclusão, em seguida a uma misteriosa e distante aparição de sua vizinha, Srta. Bürstner, a “inutilidade” de toda e qualquer resistência e se comporta com complacência (*Entgegenkommen*)⁴² para com os algozes, isto é, em “pleno acordo” (*vollem Einverständnis*) com seus objetivos. Contudo, no momento em que os algozes lhe mergulham a faca no coração, ele chega ainda a articular, antes de entregar a alma: “como um cão”. E a última frase do romance é um comentário: “Era como se a vergonha devesse sobreviver a ele”.⁴³ Que vergonha? Sem dúvida a de morrer “como um cão”, isto é, de forma submissa, em estado de servidão voluntária (no sentido que Étienne de La Boétie

dá a esse termo).

41. *Ibidem*, p. 224. (N. do T.); 42. Na tradução brasileira aqui utilizada, “facilidade”: “Os senhores sentaram K. no chão, inclinaram-no junto à pedra e acomodaram sua cabeça em cima. A despeito de todo o esforço que faziam, e de toda a facilidade que K. lhes oferecia, sua posição permanecia muito forçada e inverossímil”. Cf. Franz Kafka, *O processo*, *op. cit.*, p. 227. (N. do T.); 43. *Ibidem*, pp. 223-8. Cf. *Der Prozess*, pp. 191-4.

É preciso ver nessa cena uma referência críptica à servidão voluntária dos soldados que, em agosto de 1914, marchavam, com alegria e entusiasmo, para o fronte, impacientes para sacrificar suas vidas pela pátria? Lembremos simplesmente que Franz Kafka — que havia participado em 1909-12 das reuniões públicas do Clube Antimilitarista Vilém Körber — começou a redigir *O processo* em agosto de 1914, apenas alguns dias depois do início da Primeira Guerra Mundial... É também ali naquele momento — em 6 de agosto de 1914 — que ele anota em seus *Diários*: “Desfile patriótico. [...] Assisto a isto com o meu olhar sarcástico. Tais desfiles são um dos mais nojentos fenômenos que se-
guem acessoriamente a guerra”.⁴⁴

44. KAFKA, Franz. *Diários*, *op. cit.*, p. 103.

Seja como for, a conclusão do romance é, ao mesmo tempo, “pessimista” e resolutamente anticonformista. Ela exprime a sensibilidade de pária rebelde em Kafka, que manifesta nessas páginas, ao mesmo tempo, compaixão pela vítima e uma crítica à sua submissão voluntária. Podemos lê-las como um chamado à resistência...⁴⁵

45. É esta a interpretação proposta pelo grande escritor não-conformista austríaco Peter Handke: “Não existe nos escritos dos povos, desde a origem, outro texto que pode ajudar tanto o oprimido a resistir na dignidade e, ao mesmo tempo, na indignação com uma ordem do mundo que se mostrou ser o inimigo mortal quanto o final do romance *O processo* — em que Joseph K., o herói, é arrastado ao abate e onde ele mesmo acelera a sua própria execução [...]”. (HANDKE, Peter. [1979] “Discours de réception du prix Kafka”. In: *Le siècle de Kafka*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984).

Orson Welles modificou significativamente a conclusão. A frase “como um cão” desaparece, assim como aquela sobre a vergonha ser a única sobrevivente. Provavelmente o cineasta não captou o alcance crítico e subversivo do final do romance. Parecia-lhe pessimista demais; e o comportamento de Joseph K., passivo demais. Ele se explicou a esse respeito numa entrevista de 1964 à revista *Film Ideal*:

Esse final não me apetece. [...] depois da morte de seis milhões de judeus, Kafka não diria isso. Isso me parece pré-Aus-

chwitz. Não estou querendo dizer que o meu final era bom, mas era a única solução. Eu tinha de passar para uma marcha acima, nem que fosse por alguns instantes [...].

Em resposta à pergunta “Joseph K. devia ter lutado?” ele responde: “Ele não fez isso, talvez devesse tê-lo feito [...] Eu lhe permito, apenas, desafiar os seus algozes no final”.⁴⁶

46. TRIAS, Jean-Philippe. *op. cit.*, p. 69

No roteiro, K. não é mais executado com uma faca, mas com uma dinamite — cuja fumaça foi, erroneamente, segundo Welles, confundida com a de um cogumelo atômico —, e ele se recusa a imolar a si mesmo (isso também vale para o romance); enfim, sua revolta consiste em tratar os algozes como “frouxos”, de rir às tampas, e de lançar uma pedra na direção deles. Compreende-se o desejo de Welles de fazer de Joseph K. um indivíduo que resiste, que protesta. A sua última cena é impressionante, e de uma enorme força expressiva. Mas, no fim, a revolta permanece bastante limitada, leviana e singularmente ineficaz; ela não muda fundamentalmente o sentido da conclusão, na medida em que a vítima não luta contra os seus algozes.

PARA CONCLUIR

Kafka teve sucesso em prestar contas, como ninguém antes dele — e provavelmente ninguém depois —, do funcionamento da máquina judiciária do Estado moderno *do ponto de vista das suas vítimas*. Ele o faz sem qualquer *pathos*, com sobriedade e rigor, num estilo que se caracteriza pela austeridade e o despojamento — o que só o torna mais impressionante. A universalidade do romance e sua forte carga de subjetividade — com o olhar daqueles que caem por sob as rodas do tanque triunfal da “Justiça” — contribuíram para fazer do *Processo* uma das obras literárias que mais sacudiram a imaginação do século XX. O romance não exprime uma mensagem política ou doutrinária; mas, sobretudo, um certo estado de espírito antiautoritário, uma distância crítica e irônica para com as hierarquias de poder burocráticas e jurídicas. Reencontramos, sob outra forma, e com outros meios estéticos, esse mesmo estado de espírito no magnífico filme de Orson Welles.