

O PROCESSO - O LIVRO E O FILME: CONHECIMENTO, COMPLEXIDADE E RISCO

Mônica Sette Lopes*

Alguém certamente havia caluniado Josef K., pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum.¹

No filme, a cena entra diretamente.² A porta se abrindo. Os homens no quarto. A fala sem lastro. E não dá tempo. A desconforto da pessoa em sua intimidade. E Joseph K. desperta para o pesadelo de não saber.

Quem já foi acusado e respondeu pelo que não fez sabe como é andar por labirintos e como as portas se fecham e como as paredes cortam passagens. Sabe como são os olhares, os esgares. Sabe das evasivas e das pessoas que não querem ver, não querem ouvir. Sabe de proximidades e de distâncias. Quem já foi assediado também sabe. A sensação é de imobilidade na espera da autorização para entrar, para passar pela porta que permite avançar. E a vontade de berrar a plenos pulmões. De esgarçar a voz de tanto falar. Mas a experiência é paralisante. Mesmo quando se supera o momento, aquele que é acusado está sempre diante da porta, diante da lei, ocupando um espaço onde a vida se rompe apenas para ele. Será a lembrança do tempo que não volta. E das andanças no pensamento e na imaginação falando sozinho com mil pessoas. A fala de mil afrontas, de mil rompantes. Do dito no cara a cara. E na sofreguidão de querer explicar, de querer gritar, ele conversa com pulgas. Fala sozinho. Não se identifica, nem se reconhece. Ele é só ele. Solitária, isoladamente.

Quem já foi acusado e não entendeu por que, quem já foi assediado e entendeu o que lhe acontecia pode ter se transformado num processo. Quem já foi acusado e respondeu pelo que não fez pode optar por nunca mais viver o processo. Ou por vivê-lo integralmente. Por reviver nele. Pode optar por não ser o personagem condenado a estar sempre à espera da porta aberta pela mão de outrem. A porta é só dele, mas o leva ao que não conhece e pode fazer de sua vida, do resto dela, apenas o ser o processo. Ir até a porta é livre arbítrio. Significa a escolha de um modo, de um lugar e de um tempo para dizer o direito e pedir que ele seja dito.

E é isso que se vê pelo filme *O processo (The trial)*, dirigido por Orson Welles, que transpõe para a tela o livro homônimo de Kafka e fixa a inconvertibilidade das duas obras. Não é possível destacar a tradução do texto original, a transcrição transformadora da coisa transformada. E faz-se imagem da imagem da imagem. Sonho transfeito em pesadelo. Pesadelo em descortino matinal. Um infinito jogo de espelhos.

* Juíza da 12ª Vara do Trabalho de Belo Horizonte. Professora dos cursos de graduação e de pós-graduação da Faculdade de Direito da UFMG e residente do IEAT/UFMG. Doutora em Filosofia do Direito.

¹ KAFKA, 2003, p. 09.

² Este material foi preparado para apresentação no 5º Seminário Internacional Direito e Cinema, realizado na Faculdade de Direito da UFRJ em novembro de 2009.

Kafka é lugar comum nos clamores da humanidade, entre as vozes que gritam pela participação na cena agonal onde a construção da justiça é paisagem e é passagem. Ele é analisado por muitos. Ele é dissecado por tantos na correlação entre mundos possíveis e impossíveis.³

Talvez fosse melhor nada dizer sobre o filme que verteu para o movimento da fita a estática das letras escritas. Afinal, Kafka não concluiu o livro e não poderia imaginá-lo traduzido nas sequências da narrativa móvel do fotograma. E não poderia imaginá-lo tão remexido. Talvez fosse melhor que o tempo permitisse de novo a solidão escura e silenciosa da sala de projeção e impulsionasse para dentro do filme, como uma terceira dimensão que se constrói em nós, essa quarta parede que recebe o fluxo da narrativa.

Discorrer sobre ele é ir muito além do que supunha seu autor, que o queria destruído, queimado pelo amigo e, certamente, não previu a transposição para o cinema, a televisão, o computador. Orson Welles foi, portanto, um leitor a fazer funcionar, a partir de num outro meio, o texto que é em si fragmento inacabado e sem sincronia definitiva. A ordem dos capítulos não decorre da vontade expressa de um autor-ideal. O filme amarra essas incongruências a partir dos diálogos e com isso cobre espaços em branco e cria outras fraturas plausíveis como antevisto por Eco:

O texto está, pois, entremeadado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu; e somente em casos de extremo formalismo, de extrema preocupação didática e de extrema repressividade o texto se complica com redundâncias e especificações ulteriores - até o limite em que se violam as regras normais de conversação. Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar.⁴

A transfiguração da letra gravada para o filme resguarda a sua plurivocidade original, até quando focaliza passagens com uma literalidade assombrosa. Porque o livro foi deixado em branco pelo próprio escritor. E mesmo que ele possa funcionar como um manual de processo que devesse ser digerido pelos alunos para chegar a lugares aonde não chega a teoria geral, ele demanda preenchimento infinito. Para demonstrar o que ameaça o processo como ideia e como teleologia. Para demonstrar o que pode acontecer quando (enquanto) o processo acontece.

Não se pode, porém, modificar-lhe o caráter a ponto de fazer da comparação em torno do livro e do filme, em sua aproximação inolvidável das questões da justiça, um outro que interessa apenas pelo gosto da lucubração. É preciso evitar o perigo tão agudamente exposto por Walter Benjamin:

³ Cf. M<www.kafka.org>, acesso em 10.10.2009.

⁴ ECO, 2004, p. 37.

Para os críticos, os seus colegas são a instância máxima. Não o público. Muito menos a posteridade.⁵

A posteridade está em cada um da plateia e em como sente o livro e o filme. Nas aproximações que estabelece com seu modo pessoal de divisar o mundo.

Por isso, adota-se desabrida primeira pessoa: O que este filme fez em mim? Como se fixou em mim o rever nele o livro lido?

A resposta na primeira pessoa é também singela: o medo. O medo de errar como juíza. O medo de sofrer e de fazer sofrer como pessoa entre as pessoas. O medo, simplesmente, o medo. A exigir atenção. Resguardo. Cuidado.

A necessidade de dizer e de participar impulsiona para a analogia e, por paradoxal que possa parecer, para o desejo de que transportá-la para as mínimas limitações do processo e d'O processo. Para quem tem o direito como ofício, para quem tem que fazê-lo, filme e livro atemorizam pelo potencial, pelo que pode vir a ser. Nada a ver necessariamente com os grandes desígnios da humanidade, com as grandes guerras, mas com os cantos da vida, aqueles que se aninham nas prateleiras cheias de poeira, aqueles rasgados pelo papel gasto demais, amarelo demais. Nas pilhas amontoadas de autos em que não se distinguem as pessoas. Nos processos que não interessam ao espetáculo dos tribunais, da doutrina, dos salões das grandes ideias. Nos processos que são a face oblíqua da realidade: os *very soft cases*, as ações de ninguém, de joãos-ninguém.

Os pequenos casos, repositórios mínimos da vida, são microcosmo e anunciam, declamam riscos imensos. São redução do acanhamento da natureza humana e de sua vivência do conflito. Visitar esses processos é, então, fazer a epistemologia pela ação no distraído dos lugares que não repercutem. Uma epistemologia que não busca o brilho das teses magníficas, mas a síntese da vida no corriqueiro.

E *Agamben* pode ser um bom ponto de partida. Ao enfatizar as várias interpretações de O processo, ele aponta a burocracia moderna como mal absoluto. O tribunal é um deus que esconde a condenação. É a doença de que *Kafka* se sabe portador.⁶ Mas ele ressalta o que se relaciona mais literalmente com o direito: "O julgamento é um fim em si mesmo, e aí está o seu mistério, o mistério do processo."⁷

O processo isola-se misteriosamente de tudo o mais. O direito não é o processo, dirão alguns acertadamente. No entanto, nele se transfundem vários de seus percalços, sua complexidade e a dramaticidade dos paradoxos em torno de seu conhecimento. O processo como fim em si mesmo pode enclausurar a vida. A solução imposta pode sobrepor-se à maleabilidade da solução dialética, aproximadora, possível. E pode esconder mais do que se admite. Aquele que entra com a ação sabendo da oportunidade de jogar com o desconhecido das decisões pasteurizadas nas quais não se pensa mais. Aquele que entorta a tese para que ela caiba no filão. Aquele que tem o direito e não tem para onde ir. Aquele que sabe não ter o direito, mas arrisca, joga com a sorte, com o tempo.

⁵ BENJAMIN, 1992, p 64.

⁶ AGAMBEN, 2003, p. 19.

⁷ AGAMBEN, 2003, p. 19.

Porque o processo absorve o tempo da vida e o converte numa massa de palavras e de fórmulas que podem desintegrá-la para o que ela jamais imaginou ser ou podem reconstruí-la.

SONHOS E PESADELOS

No processo, as palavras marcam a temporalidade. Tudo deve ser sentido na hora certa. Cada coisa em sua fase. A hora de dizer. De defender. De provar. De depor. De recorrer. A preclusão é pesadelo, como aquele segundo nebuloso antes de acordar e perceber que não se tratava da vida vivida, do tempo passando e sem possibilidade de voltar. Tratava-se do não vivido. Nada aconteceu. Foi só um pesadelo. Uma mensagem de aconchego quase maternal. Não foi nada. Um pesadelo.

O constrangimento de ter que viver, sabendo-se da impossibilidade de voltar e fazer de novo, consolida-se na irreversibilidade da marcha processual. Passada a hora, fecha-se a porta. E não adianta clamor. É a lei. Mesmo que a verdade esteja nas mãos do que se encontra à porta. Mesmo quando o processo não anda. Mesmo quando as palavras são lançadas entre as capas dos autos para uma apropriação no não-se-sabe-quando.

A pergunta então poderia ser: Será que as palavras, essas palavras, podem trazer conforto?

A experiência de Kafka com as palavras não se reduzia à possibilidade de se exprimir diante das pessoas. Não há qualquer novidade em detectar o simbolismo que há nelas. No autor, os nexos com a cultura, a gênese temporal e a localização no espaço funcionam como bofetadas no intérprete. O escritor viveu o judaísmo e sua linguagem e viveu a linguagem de culturas cuja assimilação lhe foi imposta, a dos alemães e a dos tchecos essencialmente. Elas revelavam a diversidade: sua e a dos outros. Elas eram distintas na origem e nos suportes da cultura que o gerara. A distinção pretendia-se suprida, do ponto de vista estatal, por meio da figura abstrata do acesso à educação. O problema da existência de várias nações superava-se artificialmente pela escolha do alemão como língua padrão. Projetava-se a germanização forçada das minorias étnicas. A regra que está na raiz desse processo funda-se na ideia de tolerância. O *Toleranzpatent* ou Editto da Tolerância (1782)⁸ visava à conversão dos judeus e à obliteração de toda a herança étnica, linguística e religiosa.

Joseph K. personifica a vida no pesadelo da imposição da unidade na diversidade das culturas. Ele traslada a experiência concreta do autor. O processo de Kafka implica o trânsito pelo conflito incorporado no tempo, sem remissões. Graduado em direito, seu ofício era ver gente mutilada. Era lidar com as soluções que o direito engendra para os que perderam partes de seu corpo no trabalho. Para os que morreram no trabalho. Ele lidava com seguros para acidente de trabalho:

⁸ Cf. PAWEL, 1986, p. 22/23.

Começando por sua primeira posição na Assicurazioni Generali (1907), mas especialmente quando se vinculou ao Instituto de Seguros de Acidente de Trabalho (*Worker's Accident Insurance Institute*) (1908), Kafka tornou-se um servidor público durante o dia e um escritor durante a noite. Apesar de o trânsito da empresa privada para a instituição controlada pelo governo haver representado uma melhoria em termos financeiros e mais tempo livre para escrever, o conflito se agravou. Nenhum dos privilégios que ele gozou mitigou a situação. Numa carta de 1913, ele foi explícito na matéria: "Inferno verdadeiro é lá, no escritório".⁹

Entendo exatamente o que Kafka sentia.

Com as alterações introduzidas pela EC n. 45/04 fixou-se a competência da Justiça do Trabalho para apreciar as pretensões em torno de desdobramentos dos acidentes do trabalho e doenças profissionais. Ainda que o contato com essa face da realidade tenha se iniciado antes disso, quando se instaurou o dissenso quanto à competência, a definição só veio com uma decisão do STF que é de 2005.¹⁰ A partir daí, juízes do trabalho de primeiro grau passaram a receber, em suas salas de audiências, trabalhadores mutilados em escalas variadas que não eram obrigados a enfrentar anteriormente. É certo que estamos acostumados com os desempregados. Mas ver o corpo deformado dos acidentados, olhar os doentes nos olhos, e sentir a inexorabilidade dos efeitos, é mais doloroso. Mesmo quando a ação é julgada improcedente por falta denexo ou outra razão ponderável. A mesma por que passava Kafka. A visão do degradado marca a insuficiência atávica do direito no restabelecimento da harmonia: ele não faz o tempo voltar e tudo é, então, precário. Conhecer o direito é sabê-lo frágil na recomposição do passado. É não acordar do pesadelo.

Kafka escreveu literatura enquanto convivía com essa corrupção dos valores caros ao imaginário que se tece em torno da justiça. Sua literatura é produto de sobras dos seus dias, dos resíduos que lhe eram deixados da produção de relatórios para fins muito concretos que eram a reparação de danos decorrentes de acidentes de trabalho:

Sua profissão forçou-o a escrever um volume enorme de relatórios e memorandos, a visitar sedes de lugares onde "[...] pessoas caem de andaimes como se estivessem bêbadas, ou caem dentro de máquinas, todas as vigas tombam, todos os aterros cedem, todas as escadas deslizam, tudo o que as pessoas carregam cai, tudo o que elas seguram escorrega no tropeção". Não devemos esquecer, entretanto, que tudo isto agiu como base para a mais emblemática ficção, informou a densidade de atmosferas, inspirou o humor negro que as caracteriza.¹¹

O tempo das mutilações era o mesmo dos excessos na exigência das jornadas, na imposição sobre a autonomia do trabalhador e na perda de identidade,

⁹ INSUA, 2002, p. 53.

¹⁰ Cf. o processo CONFLITO DE COMPETÊNCIA 7.204-1 MINAS GERAIS, Relator Min. Carlos Ayres de Britto, julgado em 26.06.2005. Ver o extrato da ata em <http://www.anamatra.org.br/downloads/livreto_ementa.pdf> - acesso em 15.11.2009.

¹¹ INSUA, 2002, p. 53.

a face mais nefasta do trabalho. A fração de segundos altera o futuro e Kafka era obrigado a visitar os lugares onde a iminência das rupturas espalhava-se na rotina:

Os turnos nos galpões enormes eram de doze horas, a semana de trabalho era de setenta e duas horas. Podemos imaginar a reação das chefias destas companhias, reverenciadas por Sua Majestade, o Kaiser [...], quando um servidor insignificante chamado Kafka chegava para avaliar seus níveis de risco e suas folhas de pagamento.¹²

Ele era, portanto, um agente duplo, a serviço da burocracia imperial e do lado dos juristas e a serviço de Sua Majestade, a Literatura, e do lado da criatividade.¹³

É muito difícil falar da versão em filme de Orson Welles sem voltar à literatura, porque a tradução para a tela chega a ser mais literal do que literária.

Se o texto leva à última instância a imagem do processo, o filme assemelha-se a um documentário reproduzindo a máxima: É tudo a verdade, referência que não é aleatória em relação a Welles, já que este é o nome de um documentário inacabado seu. Aliás, é interessante notar como essa ambiguidade entre o que é ou não verdade é relevante na obra do diretor. Basta lembrar a linha tênue entre fantasia e realidade que se instala no âmbito da curiosidade sobre o seu filme de maior repercussão (*Cidadão Kane*) e os efeitos de sua projeção radiofônica *A guerra dos mundos*. Em ambos uma separação absoluta entre factual e imaginado não é possível e em relação ao segundo registre-se a força transformadora da narrativa oral pelo rádio que espalhou o medo em proporções que escapam à ficção.¹⁴

A sobrecarga na voz do personagem de Josef K., com sua magreza cáustica, com sua pressa arrebataada, instila a fragilidade de sua identidade nos lugares que percorre, no lugar onde trabalha. No escritório, ele é um entre os demais na massa dos sons iguais na forma e na imposição da mudez e da mecânica.¹⁵ Todos expostos à mesma invisibilidade. E se não há individualidade, não há tampouco amizade. O outro é o informante. O outro é o inimigo. O outro denuncia. Assedia. A solidão reserva-se a quem vive o processo. Ninguém quer se misturar com quem vive o processo.



¹² WAGENBACH, Klaus. Prague and Citizen Kafka. In: INSUA, 2002, p. 148.

¹³ A ideia dessa comparação entre os dois lados de Kafka está em INSUA, 2002, p. 53.

¹⁴ Os efeitos da teatralização ou da simulação pelo rádio da invasão marciana, compostos por Welles, são apontados, juntamente com a propaganda nazista, como exemplos do poder do rádio, criando uma “ambiência na qual o homem se move” - BIANCO, Nélia del. O tambor tribal de McLuhan. In: MEDITSCH, 2005, p. 156.

¹⁵ Uma das ilustrações de *O processo* atribuídas a Kafka, em seu manuscrito, é exatamente a de um homem com o rosto sobre uma mesa. Ela ilustra capa da edição da Revista de Informação Legislativa dedicada à reforma do processo penal (n. 183, a. 46, jul./set. 2009).

O onírico está na sensação de tentar falar e não conseguir, de tentar ser ouvido e não conseguir, de tentar entender e não conseguir. O onírico, porém, não é nem do livro, nem do filme. O onírico não é da arte. O direito carrega-o na margem cifrada onde se entra no processo. Estar no processo é esperar por algo que pode vir ou não. Viver uma outra vida. É esperar sempre num tempo dilatado e silencioso, onde as coisas acontecem quando tem que ser. O onírico é do desejo de justiça, como a necessária expressão da reciprocidade da comunicação.

Malaurie aponta o caráter antecipador de Kafka, tendo em vista as dificuldades de conhecer a lei. Ele sonhou a vida periclitante. Essas dificuldades são representadas e metaforizadas no tribunal como um lugar sórdido, onde a mentira, a traição, a corrupção e o sexo banal se impõem como práticas.¹⁶ Os juízes pertencem a um mundo abstrato, tão distante que se transmudam em não-humanos. Os advogados são opacos. E o processo parece oco. Um vazio em si mesmo.

O paradoxo reside na imprecisão do que se presume cheio de certezas na volatilidade de tempo, de espaço, dos papéis. O desejo de justiça é solapado pelo potencial, pelo (im)possível. A complexidade e o risco enuviam a visão do conhecimento do direito como deve ser.

O filme resguarda a estética do processo desenhada por Kafka. Não foi difícil a transposição, porque é quase assustadora a constatação do caráter dialogal da obra. Mesmo quando fala para si, o personagem comunica o desejo da comunicação e do contraditório, a sua necessidade de ter informação e de disseminá-la.

Ele quer o julgamento, mas de modo que possa entendê-lo. Por isso, Joseph K. trata o juízo final como contingência cotidiana. Ele pressente o fim. Ele anseia o momento em que tudo será conhecido e se dará a conhecer. Não é a hora da sanção, da imposição de consequências. É a hora em que todos saberão tudo sobre si e sobre os demais. A hora em que todos os nexos serão aclarados. “A lei eu não conheço”, diz o personagem no livro. “Ela só existe nas suas cabeças”.¹⁷ No juízo final, como projetado em Kafka, a lei se dará a conhecer para além das cabeças e das analogias. Ela se abrirá sem restrição. A sanção mais severa é conhecer tudo. Saber totalmente. É sair do pesadelo e do sonho para a realidade crua. Integralmente.

CENÁRIO E MOVIMENTO: PALAVRAS FALADAS E PALAVRAS ESCRITAS

Deleuze e Gattari começam seu livro perguntando como entrar na obra de Kafka.¹⁸ N'O processo há muitas portas: uma é a da Justiça. K. procura e encontra várias das que dão acesso a espaços do tribunal. Marc Galanter enfatiza na concepção de “acesso à justiça” a metáfora de ordem espacial.¹⁹ Procura-se o lugar da justiça. Mas ele nem sempre é encontrado. Joseph K. move-se nesta busca.

¹⁶ MALAURIE, 1997, p. 314.

¹⁷ KAFKA, 2003, p. 15/16.

¹⁸ DELEUZE, GATTARI, 2003, p. 7.

¹⁹ GALANTER, 1993, p. 61.

“Aqui ninguém mais pode ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora vou embora e fecho-a”²⁰, diz a parte final da parábola de Kafka que dá início ao filme de Orson Welles. Diante da lei.²¹

Como entrar na lei?

A porta da lei está aberta, mas há um porteiro. Porteiros são poderosos, às vezes, porque eles têm a chave e o controle da passagem. Eles têm o poder de dizer a hora de entrar, o poder de deixar entrar. O acesso pela porta da lei demanda uma permissão que leva a caminhos que podem chegar à Justiça. Mas Kafka menciona uma opinião segundo a qual o enganado é justamente o porteiro. Ele não conhece o interior da lei, mas somente o caminho. Conhece a forma e não a substância. Ele não sabe como são as coisas. Ele desconhece a vida e o incomensurável que se encontra antes da porta e depois dela. Por isso, teme mais do que o homem que quer apenas entrar. Ele tampouco penetra no fundo da lei. Ele a encara de uma perspectiva inerte: a porta. Ele só vê o que os outros porteiros como ele veem. Sua percepção da lei e de sua concretude é parcial:

[...] ele não sabe nada sobre o aspecto e o significado do interior da lei e que se acha equivocado a esse respeito.²²

E se a metáfora de Kafka se transpuser para o Estado? E se o porteiro, o guardião da lei, for o Estado? E se for ele quem diz quem entra ou não na lei?

A parábola reforça os obstáculos que se espalham e entorpecem de receio quando se imagina que o porteiro é o Estado. É ele que está por trás de todas as ações que podem conduzir ao acesso à justiça. E ele é o porteiro também quando a lei não permite a entrada, quando a voz não é ouvida, quando o juiz não quer ouvir. Quando os caminhos da forma domam o ser. Quando o acesso ao processo de conhecimento não é completo. “Ter um processo desse já significa tê-lo perdido”²³, diz-se n’O Processo. Porque os riscos vão além da forma e a substância nem sempre é visível, como diz o pintor que fabrica a imagem da justiça pela percepção dos modelos que se lhe apresentam:

Na lei - de qualquer modo não a li - consta, naturalmente, por um lado, que o inocente é absolvido, mas por outro lado, ali não consta que os juízes podem ser influenciados. Ora, minha experiência é justamente o contrário. Não sei de nenhuma absolvição real, mas sem dúvida de muitas formas de influência.²⁴

Esse percurso faz parte da rotina que abala o acusado do que não é. O que espera a declaração de seu direito. Ele transtorna também aquele que não sabe, aquele que, no exercício de suas razões, desconhece as razões do direito que se presumem nele conhecidas. Aquele que desconhece o processo e como ele anda. O pequeno. O simples. O vulgar.

²⁰ KAFKA, 2003, p. 263.

²¹ KAFKA, 2003, p. 261/263.

²² KAFKA, 2003, p. 267.

²³ KAFKA, 2003, p. 121.

²⁴ KAFKA, 2003, p. 187.

E o personagem tende a optar: ele pode ser ou não ser o que espera diante da porta pela qual poderá (ou não) penetrar o espaço da lei. Ele tem a opção de não viver o processo. Ou ele pode viver e reviver nele e através dele.

O filme propicia a visão das portas. Variadas formas, tamanhos, proporções. E não apenas delas, mas do que leva a elas e do que resulta delas: acessos, corredores, labirintos, passagens, escadas, frestas. Sombras. Escuridão. Trajetos que se podem percorrer. Ou não.

Procuram-se os caminhos literais de Kafka na Praga que foi tão sua. Conjecturas projetam-se sobre como retraiu a cidade no roteiro do texto. A Igreja seria a da praça central onde passou infância. A ponte, a que leva ao outro lado a cidade. As ruas, as que percorreu no doloroso de ir ao seu destino, inclusive para a escola que detestava. Os turistas perseguem em turba esses lugares literais e pode-se imaginar como Kafka fugiria deles com a intensidade do personagem que procura preservar sua identidade. A língua superficial do turismo de massa invade, domina e transfigura a cidade.

A cidade do filme mistura as formas geométricas, dominadas por uma arquitetura dos anos cinquenta e os pedaços internos de uma estética mais antiga, que revive os tempos do livro.

O personagem anda trôpego no cenário. Perdido. Cada lugar é surpresa. Cada lugar é imprevisível. Não está onde deveria. Não leva aonde deveria. Entretanto, na vertente da imponderabilidade está uma certeza: a de que assim, desse modo, se dá a conhecer a máquina da lei, a língua e a fuselagem por meio de que ela funciona. Assim, desse modo, ela apresenta a qualquer um que se habilite - de dentro dela, de fora dela.

O heroísmo do personagem e de suas ações está exatamente no enfrentamento do multiforme e do indefinido. Ele tem que vencer o pesadelo.

O espaço que os heróis de Kafka encontram é predominantemente protético. Ele combina dois estágios de símbolo e alegoria, assim como nossa obsessão mental (irrealidade dimensional). A presença do espaço físico - o real - atua como cenário (*background*) para eles.²⁵

O cenário do tribunal tem vários ângulos. As estantes abarrotadas de processos. As salas e os corredores onde esperam os sem-nome. Os funcionários em seus postos reservados. O palco e a plateia onde se representam os julgamentos. O plano próximo que capta o tribunal contrapõe-se ao plano geral que capta o lado de fora. Em ambos os lugares, Joseph K. anda só. As escadas do cenário, que isolam o espaço fechado e o espaço aberto, fundam a dimensão onírica porque ele não sabe onde está ou para aonde vai:

Na obra de Kafka, todo lugar representa a definição de *animated air*, na qual sempre persiste uma conexão inexistente entre o observador e os objetos que aparecem a seus olhos. Este efeito de transferência entre percepção e memória

²⁵ RACHELI, Alberto M. *Space and time in Kafkaesque architecture*. In INSUA, 2002, p. 183.

é típico da situação onírica: quando estamos imersos no sonho, nós nunca sabemos se a visão delineada se dá aos nossos olhos pela primeira vez ou se é um *déjà vu*.²⁶

Achar onde está o tribunal é um dos impulsos para a movimentação do personagem por essas passagens que combinam a irrealidade do sonho e a experiência de um *déjà-vu* sabido da imagem que se espalha sobre as formas da justiça revelada na dinâmica do direito. O tribunal está dentro de uma casa. É casa de outrem, uma casa que não tem o sentido do lar, o conforto das cortinas esvoaçantes e do cheiro da limpeza recém-concluída.

E não se trata de uma metáfora de ordem espacial a partir de lógicas estáticas. A ideia de acesso embute a de movimento. É preciso ir até ela e, depois, partir dela, porque não se pode permanecer nela como um exercício de perenidade. A justiça tende a transcender a contingência e o provisório.

Numa perspectiva de centralismo jurídico, o direito formalmente coincide com a justiça que se deve acessar. Esse lugar teria, portanto, que abarcar a lógica de certezas que é incompatível com o caminho do personagem. Que busca.

O tribunal demonstra-se com a mesma estética do teatro, o mesmo ritual do teatro. O texto flui como num labirinto. E é preciso reconhecê-lo.²⁷ “Tudo pertence ao tribunal”²⁸, diz o pintor. Ele está em todos os lugares. E tem várias portas.²⁹ Elas não são previsíveis. Elas aparecem de repente no cenário para a representação dos pontos de acesso à justiça.

Na dimensão do sonho, o caminho de Joseph K. é tortuoso. Ele vai a vários lugares onde a justiça poderia ou deveria estar. Um andarilho. Sempre apressado. Sôfrego. O seu desejo é chegar ao lugar dela. E falar. Ainda que haja portas, passagens, caminhos, movimento, os espaços não têm conexões.

Não é fácil admitir que a sensação do pesadelo se concretiza na imagem do processo para além de suas fórmulas e ritos, para além dos princípios e dos programas de tutela e de finalidades. Não é fácil tratar do direito a partir dessa impressão que ele pode deixar nos que esperam que a justiça se faça por meio dele. No homem que serve café aos juízes no Tribunal e espera, entre sucessivas postergações, que o tribunal resolva a formalização da adoção da filhinha. No aposentado que espera a decisão. Na família que espera a pensão do pai que os deixou. No pai de família que espera o pagamento do acerto rescisório pelo desemprego que o colheu. Tudo são os riscos do pesadelo vivido na imanência do tempo real.

O pintor descreve o tribunal. Ele é quem mais o conhece, porque lhe registra as formas. Ele também sabe do processo, porque descortina as pessoas que o fazem e refaz delas uma imagem que se confunde com a da justiça. Basta ver como ele a pinta, no trecho que está no livro e no filme:

²⁶ RACHELI, Alberto M. *Space and time in Kafkaesque architecture*. In INSUA, 2002, p. 182.

²⁷ KAFKA, 2003, p. 48.

²⁸ KAFKA, 2003, p.183.

²⁹ KAFKA, 2003, p. 189.

- É a Justiça [...]
- Agora a reconheço - disse K. - Aqui está a venda nos olhos e aqui a balança. Mas com asas nos calcanhares e em plena corrida?
- Sim - disse o pintor - tive de pintar assim por encomenda; na verdade é a justiça e a deusa da Vitória ao mesmo tempo.
- Não é uma boa vinculação - disse K. sorrindo - A Justiça precisa estar em repouso, senão a balança oscila e não é possível um veredicto justo.
- Eu me submeto ao meu cliente.³⁰

E esses clientes são vaidosos.³¹ Eles definem como querem ser vistos. Por isso de seu quarto, do lugar onde se produz a imagem, há uma passagem para o tribunal. E os clientes sabem da mobilidade dos preceitos. Sabem das incertezas. E submetem o que é encarregado de difundir-lhes a imagem.

O filme enquadra o corriqueiro para os que militam nos fóruns, para quem transita por seus corredores, escadas e passagens. Uma experiência que avança pelo tempo do sonho e não se esvai.

Por isso, a frase de Joseph K. significa tanto:

Vim ver se este sistema judiciário é tão detestável como pensava. Estou muito angustiado. E agora só quero sair daqui e ficar só.

É preciso adaptar-se ao ar que se lhe dá a respirar.³² É preciso acostumar-se com a vida em tempo suspenso. Que corre de outro modo. E Joseph K. só quer sair dali.

O tribunal apresenta-se visualmente como um lugar de opressão.³³ Não se trata de uma definição meramente descritiva das margens da ficção. Quem frequenta os fóruns reconhece o cenário: gente que espera sem saber completamente o quê; pessoas que atendem sem se envolver; advogados a rodopiar entre balcões; paredes, estantes, mesas cobertas de processos que misturam a identidade daqueles cujos interesses são discutidos na fragmentação de números e de estatísticas; juizes no atoleiro de papel. O tempo passa sob o signo desses algarismos, como na cena em que as pessoas idosas se postam à porta do que seria o tribunal carregando no peito os números em que se transformaram, como se estivessem presos em campos de concentração. Sem voz. Sem ser.

O personagem está à espera de um sinal externo que diga que aquele é o lugar da justiça. Os fragmentos não se entrelaçam. O juiz está em todos os lugares (na casa do advogado, nos quadros, no quarto do pintor, no quarto da mulher do porteiro). O juiz não está no lugar dele. No tribunal, ele apenas representa um papel num palco. O ato e a máscara. A estética do tribunal é a mesma do teatro e essa representação para um auditório que responde com o automatismo da claque. Assim como os funcionários do escritório, eles não têm identidade.

³⁰ KAFKA, 2003, p. 177.

³¹ KAFKA, 2003, p. 178.

³² Cf. KAFKA, 2003, p. 87.

³³ Cf. KAFKA, 2003, p. 86.

Joseph K. precisa da fala para expor-se como pessoa. E ele quer reconhecer o tribunal e ser reconhecido por ele sem que seu desejo seja revelado.³⁴ Os diálogos transbordam. A oralidade do livro salta para a tela como se fosse esse o desejo central do escritor e como se Orson Welles, incorporando o leitor-ideal, tivesse o papel apenas de traduzir a voz eloquente que se espalha pela movimentação de K.

Não é um diálogo em que o biunívoco se implante, em que haja a dialógica do ouvir-responder-ouvir sucessivo. K. fala sozinho. O outro é uma barreira porque não corresponde. Não avança no espaço da solução pela justiça.

Porque não é seu corpo que vai aos lugares. É a voz de K. Mesmo quando ela não consegue ir além de si próprio. Sua voz transeunte é o movimento do próprio direito em imanência e concreção, um fazer, uma ação interminável, sem perfeição possível e cheio de perigos:

A máxima que Goethe põe na boca de seu Fausto: "no princípio era a ação", tem perfeita aplicação para o direito. A origem, localização ou conhecimento deve situá-lo, portanto, no atuar humano, antes do âmbito íntimo da experiência ética, da contemplação estética, ou da racionalidade puramente lógica das ciências exatas [...]

A mútua e necessária implicação entre sociedade e direito explica a ubiquidade do direito; seu caráter onipresente em quase todas as esferas do viver social.³⁵

Além de regular todos os fatores da vida, a presunção de conhecimento do direito faz com que ele esteja em todos os lugares, mesmo quando a máxima da ubiquidade se perfaça na precariedade do irrealizado. Entretanto, ainda que a constância da incerteza se implante no domínio do quimérico, a dinâmica do direito está em andamento em várias dimensões. A seu modo. Na conturbada trama problemática.

Joseph K. trilha a oralidade do direito procurando a revelação da imagem da justiça que deseja se materialize. Discursa. Conversa. Manifesta-se efusivamente. Confabula. Cochicha. Deambula num mundo em que a língua é morta, rasgada na erudição da palavra escrita como uma casca.

K. quer ver os livros onde o direito repousa. Os livros não podem ser vistos. Como tudo ali, eles estão sujos.³⁶ Eles pertencem ao juiz³⁷, que está sempre preso ao risco de condenar quem é inocente:

Com certeza os livros são códigos e é típico dessa espécie de tribunal que se condene não só quem é inocente, mas também quem não sabe de nada.³⁸

O direito recomposto na versão escrita dos livros, dos códigos e das decisões não pode rejeitar a oralidade. Ela entra as mensagens dos tribunais, mas não é

³⁴ Cf. KAFKA, 2003, p. 49/50.

³⁵ PÉREZ-LUÑO, 1999, p. 5.

³⁶ KAFKA, 2003, p. 68.

³⁷ KAFKA, 2003, p. 65/66.

³⁸ KAFKA, 2003, p. 66.

guardada. É apenas experimentada nas práticas cotidianas como se fosse irrelevante saber sobre ela. Firma-se, então, o contraponto. A mensagem oral perde-se e essa parte da produção de decisões não se dá a conhecer a não ser aos que participaram do processo na simultaneidade do tempo e do espaço. A mensagem oral transforma-se então no obumbrado do pesadelo, como se não fosse real. Transforma-se na sombra e dá margem à alegoria de Kafka.

Não se pode desprezar esse fator da epistemologia jurídica, quando se retoma o papel dos tribunais na composição dessas mensagens, na linha de Galanter:

A relação existente entre tribunais e litígios resulta, assim, largamente, do facto de as informações serem difundidas. Os tribunais não produzem apenas decisões, emitem também mensagens. Estas mensagens constituem elementos que as partes vão aproveitar para tomar consciência dos direitos que lhes são reconhecidos, elaborar petições, apresentá-las, encetar negociações e fazer valer as suas pretensões tanto para se absterem de propor uma ação como para resistirem e fazerem com que a pretensão do adversário seja indeferida.³⁹

O filme choca pelo não revelado que é preciso expor porque atua na conformação das mensagens. No filme como no livro. A ação que está por trás do tribunal, nos corredores.⁴⁰ Os funcionários como crianças, porque coisas inofensivas os podem ferir.⁴¹ Os advogados que se submetem a esses acessos.⁴² As conversas muito mais importantes do que as petições.⁴³ A conquista do chefe do cartório como uma ferida limpa.⁴⁴ O juiz que trata mal partes e testemunhas. O servidor que não sabe do processo. Os cantos de conversa. Os interesses. A cooptação. O teatro.

De um ponto de vista ideal, a construção da mensagem exige racionalidade orientada para o conhecimento e para a interpretação da norma e do fato. A dialética desse encontro analógico entre as circunstâncias do caso e os parâmetros normativos que lhe dizem respeito resulta num texto que quer convencer e buscar adeptos para que o direito, como deve ser, seja compreendido espontaneamente. O onírico também está no texto, na angústia de ele poder não coincidir com a realidade que se passou, na sempre iminência de ele não ser aceito, de a mensagem não ser assimilada com o direito.

E em que lugar se acha o processo onde o texto desvela a norma do caso? Qual é o tempo do processo, se não todos os tempos, o tempo todo?

No filme, fala-se de um sino. Ele toca quando o processo se inicia. É a voz do sino que anuncia vida e morte nas torres das igrejas de outros tempos. Sem palavras. Música. Símbolo. Pura sensação da experiência que trança a memória de sempre. O processo começa nas badaladas do sino.

³⁹ GALANTER, 1993, p. 73.

⁴⁰ KAFKA, 2003, p. 183.

⁴¹ KAFKA, 2003, p. 149.

⁴² KAFKA, 2003, p. 150.

⁴³ KAFKA, 2003, p. 151.

⁴⁴ KAFKA, 2003, p. 151.

E o filme começa com música: o Adágio de Albinoni (1671-1750). Ela entra nos momentos em que o personagem se expressa pelo silêncio do movimento. É cenário. Fundo da tela. Quando ele anda. Vaga.

A peça é lugar comum. Ela é sempre usada em filmes para ressoar melancolia, desespero, tristeza. O fim.

E, de certa forma, ela é representação de riscos. A obra de Albinoni perdeu-se na destruição da biblioteca de Dresden no final da Segunda Guerra Mundial.

Albinoni não compôs o Adágio. Kafka não imaginou que O Processo fosse publicado e se convertesse na trilha das inquietações sobre a justiça a ser feita. Remo Giazzotto é Max Brod.

Ele, Remo Giazzotto, descobriu uma linha musical para contrabaixo e alguns acordes de violino e desenvolveu o tema, recompondo a partir de uma ideia. Uma história que ultrapassa as palavras.

A trilha sonora e a trilha do livro escondem uma história que escapa ou se recorda apesar da autonomia dos textos. Uma música que não foi composta por seu compositor. Uma história que não foi publicada por seu autor e cuja cronologia tem uma permeabilidade incompatível com a performance de autor-ideal. Um homem, Max Brod, que não quer deixar esvanecer a obra do amigo e a publica assim mesmo, contra a vontade do que se foi.

Música e livro abrem-se para um futuro não planejado que se consolida na imagem em movimento do filme. A mensagem escrita da linha melódica parcialmente lançada na pauta e a palavra gravada na folha de papel não perdem o efeito da ação externa que destrói. O filme torna visual o confronto entre o texto e o contexto do direito.

No livro, a estética da perplexidade do desconhecimento perpassa todo o contato do personagem com os fenômenos mais simbólicos da manifestação do direito. Quando se fala das petições, por exemplo:

Cheguei a ler pessoalmente uma delas por deferência de um funcionário do tribunal. Ela era de fato erudita mas o seu conteúdo era na realidade nulo. Acima de tudo muito latim, que eu não entendo, depois páginas e páginas de apelos genéricos ao tribunal, a seguir lisonjas a certos funcionários que não eram propriamente indicados pelo nome, mas que um iniciado, de que qualquer modo, podia adivinhar, depois autoelogia do advogado, no qual ele se humilhava diante do tribunal de uma maneira francamente canina, e por fim análises de casos judiciais de tempos passados, com os quais o meu deveria se assemelhar.⁴⁵

A inconsistência com o jogo das palavras não era desconhecida de Kafka, que escrevia num alemão que não era a sua língua, mas aquela em que aprendeu a formalidade de se exprimir. A língua pode virar prisão. E Kafka antecipa a impossibilidade de comunicação que se lançou sobre os seus na guerra que se seguiu dali a duas décadas. Escrever em alemão passou a ser um suplício para alguns dos que sobreviveram a ela como Celan.⁴⁶

⁴⁵ KAFKA, 2003, p. 217.

⁴⁶ Cf. AGAMBEN, 2003, p. 39/41. Cf., entre tantos, Prisão da palavra (CELAN, 1999, p. 70/71).

Kafka também entendia as incongruências da língua de papel por meio de que o direito é versado. Sabia, por relatórios e memorandos, que ele pode representar frustração equiparada pela distância, pela desterritorialização.

O conteúdo nulo, que as palavras na petição aparentam, confronta-se com os efeitos que o processo atinge quando se impregna na vida das pessoas e torna-se circunstância.

Boatos e rumores ganham *status* de verdade e causam medo. Palavras usadas apenas para causar boa impressão fixam-se como verdade e causam medo.

O oficial diz a Joseph K. que faz o máximo esforço para não interferir na sua vida. Mas interfere. O advogado diz a Joseph K. que é melhor estar preso a ele do que livre. Trata-se de uma servidão ao processo, à lei e a quem fala por ela.⁴⁷ Mas é melhor ser livre.

Joseph K. sabe que é preciso deter o processo quando ele se encontra em marcha. Ele quer ter sua vida de volta. O domínio dela. A liberdade. As incertezas que não se prendem ao risco das palavras no papel. Aos riscos do processo. Por isso, Joseph K. precisa falar, precisa dizer. Precisa exercer o contraditório com urgência. E ele deseja fazer sua própria voz soar, porque sabe mais de si do que qualquer outro. Ele deseja ser totalmente. E despreza o advogado. Despreza tudo o que ele é, tudo o que ele diz saber.

As linhas-mestras do personagem-advogado são traçadas no livro:

Bem, é por aqui que entra a maioria dos advogados, aqui se suborna e se espiona, pelo menos em outras épocas ocorreram até casos até de roubo dos autos. Não se pode negar que, dessa forma, podem ser obtidos, em certos momentos, alguns resultados surpreendentemente favoráveis ao acusado; com isso, até esses pequenos advogados ficam se pavoneando e atraindo nova clientela, mas no que diz respeito à evolução posterior do processo, isso não significa nada, ou nada de bom.⁴⁸

A argumentação do advogado transita num conhecimento que vai além da técnica. Ela cria um saber que ultrapassa o que a lei admite, o que o texto admite. Há um como fazer que escapa à escritura da justiça que o direito transforma.

No filme, a ambiguidade explode: o advogado é o diretor; o advogado é quem fez o roteiro. Na meta-abordagem do filme, é ele quem sabe, na voz tonitruante de um Orson Welles que interpreta a imagem paradoxal de uma onipotência adoecida e frágil. Ele é onisciente e está em todos os lugares, inclusive naqueles em que não estava no livro. Sua voz ressoa como a de quem narra.

O advogado já sabe. Sabe antes. Ele conhece o caso antecipadamente como se seu saber viesse do absoluto. Como se seu saber fizesse dele onipresente e onipotente.

Deleuze e Gattari dizem que K. não quer o advogado porque não quer um representante em relação ao seu desejo. Ele pretende dominar todos os passos da máquina de expressão.⁴⁹ Ele não se sente representado, como igual pelo

⁴⁷ KAFKA, 2003, p. 238/239.

⁴⁸ KAFKA, 2003, p. 144.

⁴⁹ DELEUZE, GATTARI, 2003, p. 93.

advogado em sua fragilidade física, em sua misteriosa onisciência, em seu sinistro convívio com os influentes.

Livrar-se do advogado é livrar-se do processo, porque só se está preso a ele porque ele sabe. Ele é o único que pode responder à pergunta que todos fazem: Como anda o meu processo, Doutor?

A voz dos acusados. O silêncio dos acusados. O medo dos acusados. A solidão dos acusados. Inocentes ou não. Tudo está concentrado na reserva de saber do advogado que se esparge num relato de peripécias que toca o mito da tragédia: limites traçados, impossibilidades. Casos ganhos. Casos perdidos. O imponderável. O inexorável. Como se não houvesse esperança na vida fora dos processos. Como se os processos não existissem sem eles. Como se a vida não fosse vida fora da lei.

A CONCRETUDE E A SANÇÃO

Como e o que esperar da lei?

Uma porta que se fecha. Uma porta que prende. Uma porta sempre aberta. Uma justiça que chega de repente. Como se não fosse esperada. Uma surpresa que se instala na vida como o destino, porque não “[...] vem de uma vez, é o processo que se converte aos poucos em veredicto”.⁵⁰

Leu em algum lugar que em muitos casos a sentença final chega sem aviso, vinda de qualquer boca, a qualquer hora. Seja como for, com muitas ressalvas, isso é verdade, mas é igualmente verdade que o seu medo me repugna, e que eu vejo nele uma falta de confiança necessária [...] Você sabe que os diversos pontos de vista se acumulam em torno do processo até a impenetrabilidade.⁵¹

A impenetrabilidade é do conhecimento do direito. Não há portas que acessem a informação sobre tudo que ele é. A organização das petições, o caráter público do processo, as dificuldades da defesa transitam entre o ser lido e o não ser lido.

O tribunal nunca é persuadido. Se eu pintar todos os juízes numa tela, um ao lado do outro, e se o senhor se defender diante da tela, terá mais êxito do que diante do verdadeiro tribunal.⁵²

A defesa, diz-se no livro, não é admitida: é tolerada.⁵³ A petição inicial tampouco é lida. Um texto cheio de palavras. Um computador em que se cortam e se colam extratos de texto sem qualquer sentido. A forma sem conteúdo mostrada como uma imagem a uma claque que está pronta a reagir sem saber por que. E

⁵⁰ KAFKA, 2003, p. 258.

⁵¹ KAFKA, 2003, p. 241.

⁵² KAFKA, 2003, p. 182.

⁵³ KAFKA, 2003, p. 142.

juízes presos à imposição de escrever continuamente.⁵⁴ E de responder usando uma estrutura em que a sanção apresenta-se como a única resposta que se pode dar para fazer a justiça. A reação que nem sempre penetra na vida. A punição como um mundo paralelo que só funciona quando se acredita na força dela e se cumpre a lei espontaneamente. Fora disso qualquer resposta é artificialidade e obstáculo na dimensão da concreção de que cuida Engisch:

De que serve o querer e o estabelecer as mais altas metas éticas, de que serve a mais digna captação da ideia de liberdade, justiça, etc. sob a forma de previsões legais, se a realização das ideias nas relações jurídicas concretas têm lugar precário, difícil, desigual, porque se carece de habilidade para transformar o abstrato, como se diz, em realidade.⁵⁵

A sanção provoca uma reação ambígua. Ninguém quer vê-la sendo cumprida. Ninguém quer ver como ela se dá na realidade. Imagina-se que ela é abstrata. Uma parte da norma. Quer-se distância dela. Os presos devem ser escondidos. Os oficiais de justiça devem trabalhar atrás de portas fechadas. Lá longe. Deles só se quer o resultado, materializado em bens. Que ninguém os veja. Que ninguém relate como eles trabalham. No livro e no filme é assim. Os servidores são chicoteados. E quem aplica a sanção o faz porque é sua função:

Fui empregado para espancar, por isso espanco.⁵⁶

E os condenados não entendem a razão da sanção. São punidos apenas porque houve a denúncia. Os mesmos fatos, se não revelados, não levariam à punição.⁵⁷ O princípio da incidência incondicionada da lei e de seus efeitos traduz-se também em relatividade. Há sempre uma explicação. Há sempre um argumento que justifica a ausência da culpa imputada:

Senhor [...] se soubesse como somos mal pagos faria melhor juízo de nós. Tenho uma família para alimentar e Franz, aqui presente, queria se casar; procuramos ganhar dinheiro como dá, com trabalho apenas não se consegue, mesmo que seja o mais estafante. As finas roupas de baixo do senhor me atraíram, naturalmente é vedado aos guardas agir desse modo, foi incorreto, mas a tradição é que as roupas brancas pertencem aos guardas, sempre foi assim, acredite: além do mais é compreensível, pois o que significam essas coisas para quem tem a infelicidade de ser detido? Mas se a pessoa traz isso a público, então a punição também tem de vir.⁵⁸

⁵⁴ KAFKA, 2003, p. 71.

⁵⁵ ENGISCH, 1968, p. 187.

⁵⁶ KAFKA, 2003, p. 109.

⁵⁷ KAFKA, 2003, p. 107.

⁵⁸ KAFKA, 2003, p. 106.

A sanção inocula uma marca incontrolável quando se aplica. Joseph K. não quer vê-la sendo aplicada. Fecha a porta. Isola-os. Silencia.⁵⁹ Ele vai se reconhecendo neles e na possibilidade de sofrer a mesma dor. Porque inicialmente a sanção que lhe foi imposta não tem essa mesma concretude. É sua senhoria quem reconhece isso no filme:

Sinto que sua prisão é mais abstrata, diz ela.

Sua dor, porém, é a de estar preso ao processo que não conhece. Essa é a concretude da sanção que lhe foi destinada: o desconhecimento. Mas não é uma forma de punição reconhecida na lei. Trata-se de um outro lado do processo. Sua face invisível. Recôndita. Que ninguém quer ver tampouco.

Quem o acusa? De que o acusam? Quem o condena? Por que o condenam? Não há respostas. Não há fim.

EPÍLOGOS

E não há fim porque o processo é continuidade. Ele não se esgota na coisa julgada. Ele não se exaure na vida. Ele é apenas uma passagem, uma porta, entre muitas que são conjugadas, contíguas. Essa é a grande dificuldade para que a lei desempenhe o papel absoluto que se espera dela. Nem a justiça pela lei pode ser feita no absoluto. Ela só se perfaz na contingência da concretude. Só se realiza na imanência que pode constituir, pela mensagem para a continuação, o âmbito para a busca das certezas possíveis. São processos que encontram juízes, juízes que encontram pessoas, pessoas que encontram pessoas, pessoas que se valem de processos, tudo sucessivamente, tudo no fluxo da vida que não se pode desconhecer. E por isso não é possível uma imagem do alto. É preciso o fotograma minúsculo, em movimento. É preciso o filme, vários filmes indefinidamente:

A transcendência da lei era uma imagem, uma foto do alto; mas a justiça é mais como o som (*l'énoncé*) que não para de desfiar. A transcendência da lei era máquina abstrata, mas a lei só existe na imanência do arranjo mecânico da justiça. O Processo é a fragmentação (*mise en pièce*) de toda justificação transcendental. Não há nada a julgar no desejo, o juiz é, em si, inteiramente forjado pelo desejo. O processo é um *continuum*, mas um *continuum* feito de contiguidade. O contíguo não se opõe ao contínuo. Ao contrário, ele é sua reconstrução local, prolongada indefinidamente, assim como a desconstrução.⁶⁰

Quem se encarrega, então, da desconstrução e da reconstrução? Como se responde às perguntas que terminam o livro?

⁵⁹ KAFKA, 2003, p. 113.

⁶⁰ DELEUZE, GATTARI, 2003, p. 93.

Quem era? Um amigo? Uma pessoa de bem? Alguém que participava? Alguém que queria ajudar? Era apenas um? Eram todos? Havia ainda possibilidade de ajuda? Existiam objeções que tinham sido esquecidas? Sem dúvida, essas existiam. A lógica, na verdade, é inabalável, mas ela não resiste a uma pessoa que quer viver. Onde estava o juiz que ele nunca tinha visto? Onde estava o alto tribunal ao que ele nunca havia chegado?⁶¹

E conclui-se com a impressão que ele guarda de si e do seu estado, diante dos homens encarregados de aplicar a sanção, os quais ele vê com “os olhos que se apagam”.⁶² A mão de um no pescoço. O outro a cravar a faca em seu coração. Duas vezes. E ele a se sentir como um cão. “Era como se a vergonha devesse sobreviver a ele.”⁶³

E como termina o filme?

O filme não tem fim. Welles prefigura uma bomba que desenha no ar um cogumelo como o atômico. Mas não se sabe quem mata e quem morre. Não se define quem é atingido por ela. A impressão é de que todos o foram, num epílogo que não deixa qualquer possibilidade para a sobrevivência. Como se a destruição fosse insuperável. Intransponível. Assim como os riscos do processo. Assim como quem foi acusado e não sabe de quê. Assim como quem sofreu a injustiça. Assim como quem não conhece e não entende.

Porque, no fundo, todos sobrevivemos e testemunhamos a vergonha.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *C'est qui reste d'Auschwitz*. Trad. Pierre Alferi. Paris: Rivage Poche, 2003.
- ALEXY, Robert. *Teoría de la argumentación jurídica: teoría del discurso racional como teoría de la fundamentación jurídica*. Trad. Manuel Atienza e Isabel Espejo. Madrid: Centro de estudios constitucionales, 1989.
- BASTIDA, Letizia Gianformaggio. *Gli argomenti di Perelman: dalla neutralità del scienziato all'imparzialità del giudice*. Milano: Edizioni di Comunità, 1973.
- BENJAMIN, Walter. Rua de sentido único. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de sentido único e Infância em Berlin por volta de 1900*. Trad. Cláudia Miranda Rodrigues. Lisboa: Relógio d'água, 1992.
- BIN, Roberto. *Diritti e argomenti: il bilanciamento degli interessi nella giurisprudenza costituzionale*. Milano: Giuffrè, 1992.
- CELAN, Paul. *Cristal*. Trad. Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1999.
- DELEUZE, Gilles, GATARRI, Felix. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Les éditions de minuit, 2003.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. Attilio Caccian. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁶¹ KAFKA, 2003, p. 278.

⁶² KAFKA, 2003, p. 278.

⁶³ KAFKA, 2003, p. 278.

- ENGISCH, Karl. *La idea de concreción en el Derecho y en la ciencia jurídica actuales*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1968.
- GALANTER, Marc. A justiça não se encontra apenas nas decisões dos tribunais. In: HESPANHA, Antonio Manuel (Org.). *Justiça e litigiosidade: história e prospectiva*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.
- INSUA, Juan (Ed.). *The city of K.: Franz Kafka and Prague*. Barcelona: Copa, 2002.
- KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- MEDITSCH, Eduardo (Org.). *Teorias do rádio: textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005, v. 1.
- MALAURIE, Philippe. *Droit & littérature: anthologie*. Paris: Cujas, 1997.
- OST, François. *Raconter la loi: aux sources de l'imaginaire juridique*. Paris: Odile Jacob, 2004.
- PAWEL, Ernst. *O pesadelo da razão: uma biografia de Franz Kafka*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- PÉREZ-LUÑO, Antonio-Enrique. Delimitación conceptual del derecho. In: PALOMINO MANCHEGO, José F. (Org.). *Discusión sobre el carácter anti-científico del derecho: de Kirchmann a la discusión epistemológica actual*. Lima, Peru: Grijley, 1999.
- POSNER, Richard A. *Droit et littérature*. Trad. Christine Hivet, Philippe Jouary. Paris: PUF, 1996.