



**UnB**

**Universidade de Brasília  
Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**A ESTÉTICA FRAGMENTÁRIA E A DIALÓGICA LACUNAR NOS  
CASTELOS DE FRANZ KAFKA E MICHAEL HANEKE**

*Franz Kafka  
Michael Haneke*

**Sâmella Michelly Freitas Russo**  
Orientador: **Dr. Augusto Rodrigues da Silva Jr.**  
BRASÍLIA – 2016

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Sâmella Michelly Freitas Russo

**A ESTÉTICA FRAGMENTÁRIA E A DIALÓGICA LACUNAR NOS  
CASTELOS DE FRANZ KAFKA E MICHAEL HANEKE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

**Área de concentração:** Literatura

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Outras Artes

**Orientador:** Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

BRASÍLIA - DF  
2016

**SÂMELLA MICHELLY FREITAS RUSSO**

**A ESTÉTICA FRAGMENTÁRIA E A DIALÓGICA LACUNAR NOS  
CASTELOS DE FRANZ KAFKA E MICHAEL HANEKE**

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre aprovada em 9 de junho de 2016 pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes membros:

---

**Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior – Presidente da Banca  
Universidade de Brasília**

---

**Prof. Dr. Eclair Antonio Almeida Filho  
Universidade de Brasília**

---

**Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho  
Universidade de Brasília**

---

**Prof. Dr. William Alves Biserra - Suplente  
Universidade de Brasília**

Ao Franz.

Agradeço ao Augusto pela generosidade em me acompanhar nesse percurso que me emociona.

*A partir de certo ponto não há mais retorno. É este o ponto que tem de ser alcançado.*

*Franz Kafka*

## RESUMO

Tendo a fragmentação e a elipse como métodos estruturantes no modo de contar histórias, a literatura de Franz Kafka e o cinema de Michael Haneke instauram narrativas enigmáticas. Eleito o romance *O Castelo* como ponto de partida, o filme homônimo dirigido por Haneke busca a materialização imagética da linguagem protocolar kafkiana, convergindo para o seu cinema literário. Propomos então realizar uma reflexão crítica e analítica da transposição midiática orquestrada pelo diretor alemão do romance inacabado de Kafka. Respondendo à imensa crítica do escritor, intentamos estabelecer uma leitura literal do texto romanescos, evitando as exegeses que tendem a condicionar a tônica de sua literatura. Em seguida, acessando toda a filmografia do diretor, foi possível conjeturar panoramas, a fim de investigar de que maneira a prosa kafkiana serve de substrato na edificação de sua controversa estética. Walter Benjamin, Theodor Adorno, Roberto Calasso e Milan Kundera conduziram a trajetória analítica da obra literária, especialmente por se tratar de teóricos que teceram importantes contribuições para a compreensão da prosa do autor tcheco. Com o intuito de delinear as vicissitudes desse encontro interartístico entre escritor e diretor e a tônica dialógica daquilo que chamamos de “cinema de liberdade”, recorreremos essencialmente a Mikhail Bakhtin e à Estética da Recepção, além de Roland Barthes e Robert Stam. Nessa arena dialógica das artes, ao absterem-se de decretar a palavra final sobre aquilo que é escrito ou mostrado, escritor e diretor se encontram na edificação de linguagens verbais e imagéticas que provocam o ativismo de leitores e espectadores.

**Palavras-chave:** Franz Kafka; Michael Haneke; dialogismo; fragmentação.

## ABSTRACT

Having the fragmentation and the ellipse as structuring methods in the way of storytelling, both Franz Kafka's literature and Michael Haneke's cinema manage to set enigmatic narratives. With the novel *The Castle* elected as starting point, the homonymous movie directed by Haneke aims an imagetic materialization of the solemn Kafkaesque writing, converging to his literary cinema. This proposal intends to set forth a critical and analytical reflection on the mediatic transposition of the unfinished Kafka's novel orchestrated by the German director. Responding to the overwhelming criticism of the writer, we seek to establish a literal reading of his novelistic text while avoiding the exegesis that tend to constrain his literature's keynote. After accessing the entire filmography of the director, it was possible to conjecture viewpoints in order to investigate in which way the Kafkaesque prose serves as substrate to his contentious aesthetics. Walter Benjamin, Theodor Adorno, Roberto Calasso and Milan Kundera conducted the literary work's analytic path, mainly for being scholars responsible for offering important contributions for the comprehension of the Czech author's prose. Seeking to outline the vicissitudes of this interartistic meeting between writer and director, and the dialogic keynote of that which we call "freedom cinema", we turn essentially to Mikhail Bakhtin and the Reception Aesthetics, besides Roland Barthes and Robert Stam. In this artistic dialogical arena, by refusing to state the final meaning of what is written or shown, both writer and director work together to build verbal and imagetic languages that provoke the activism of readers and viewers.

**Keywords:** Franz Kafka; Michael Haneke; dialogism; fragmentation.

## SUMÁRIO

<b>PRIMEIRAS PALAVRAS .....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>O CINEMA LITERÁRIO DE MICHAEL HANEKE .....</b>	<b>12</b>
<b>1.1 Literatura e cinema: um dialogismo anunciado .....</b>	<b>12</b>
<b>1.2 O cinema literário e a tradução coletiva em Michael Haneke .....</b>	<b>16</b>
<b>1.3 A estética de Haneke no tempo e no espaço .....</b>	<b>19</b>
<b>1.4 A filmografia de Haneke e suas investidas televisivas e cinematográficas .</b>	<b>22</b>
1.4.1 A experiência televisiva .....	23
1.4.2 A experiência cinematográfica .....	24
1.4.3 A heteroglossia dialógica dos telefilmes .....	29
<b>1.5 A estética hanekeana: um panorama geral .....</b>	<b>33</b>
<b>1.6 A concessão espectral no cinema de liberdade de Haneke .....</b>	<b>36</b>
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b><i>O CASTELO</i> POR FRANZ KAFKA .....</b>	<b>46</b>
<b>2.1 Franz Kafka: exegeses e técnicas narrativas .....</b>	<b>48</b>
<b>2.2 A apreensão do mundo castelar de Kafka .....</b>	<b>55</b>
2.2.1 Nos arredores estruturais d' <i>O castelo</i> .....	55
2.2.2 Nos arredores espaciais d' <i>O castelo</i> .....	61
2.2.3 O suplício de Tântalo n' <i>O castelo</i> .....	65
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b><i>O CASTELO</i> POR MICHAEL HANEKE .....</b>	<b>76</b>
<b>3.1 A transposição fílmica d'<i>O castelo</i> orquestrada por Michael Haneke .....</b>	<b>77</b>
<b>3.2 Kafka e Haneke: uma investida fragmentária .....</b>	<b>80</b>
<b>3.3 Nos bastidores do filme .....</b>	<b>85</b>
3.3.1 O filme enquanto artifício: luz, câmera e música .....	85
3.3.2 O exercício da tradução midiática do mundo castelar de Kafka .....	89
<b>ÚLTIMAS PALAVRAS .....</b>	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>106</b>
<b>ANEXO: FICHA TÉCNICA DA FILMOGRAFIA DE MICHAEL HANEKE .....</b>	<b>112</b>

## PRIMEIRAS PALAVRAS

A escolha do *corpus* da pesquisa recai sobre a transposição midiática do romance *O castelo* do escritor tcheco Franz Kafka realizada no filme homônimo do cineasta Michael Haneke, aceitando que eleger a literatura de Kafka e o cinema de Haneke como objeto de estudo é debruçar-se sobre o inóspito.

Kafka, expoente da literatura de língua alemã, demanda para seus textos uma cuidadosa e atenta leitura que permita identificar as nuances de uma estrutura narrativa carregada de sentido. Haneke, por sua vez, revela-se um artista que estabelece unidade e coerência estética nos filmes que realiza, caracterizados por temáticas e estilo narrativo controversos.

A fragmentação e as lacunas exercem função estruturante tanto na narrativa textual de Kafka quanto na imagética engendrada por Haneke, em que a transposição midiática do romance permitiu-nos investigar de que forma a literatura contribui para a composição dessa estética cinematográfica, examinando como os elementos da linguagem literária auxiliam na construção de significados quando transpostos para o aporte fílmico.

O objetivo foi demonstrar de que modo o filme transcria a narrativa literária e identificar em que medida o estilo kafkiano, fundado essencialmente no plano da expressão verbal, condiciona a linguagem fílmica, o que exigiu um exercício transdisciplinar que envolveu a literatura, o cinema e as teorias correlatas. Para tanto, especial atenção foi dada aos desafios estilísticos e narrativos que o romance de Kafka impõe ao fazer fílmico, pretendendo-se empregar a teoria literária e a midiática, a fim de esclarecer as relações estabelecidas entre o romance e o filme.

Partindo da premissa de que a transposição de uma obra literária para o aporte fílmico é, antes de tudo, vista em seu processo interartístico, a análise foi dividida em três partes. No primeiro capítulo, foram feitas considerações daquilo que entendemos como o cinema literário de Haneke, admitindo o dialogismo intrínseco entre duas artes essencialmente complementares: a literatura e o cinema. Nas sessões que compõem este capítulo, tivemos a oportunidade de acessar toda a filmografia do diretor, conjecturando as premissas fundamentais de sua controversa estética que conjuga reflexão e concessão espectral, que culminará naquilo que intitulamos de “cinema de liberdade”.

O segundo capítulo dedicou-se à literatura de Kafka, ao realizar um panorama sobre as insistentes exegeses que tentam definir sua obra. Tendo sua escrita como referência, foi essencial adentrar o mundo castelar esboçado no romance *O castelo*, perscrutando suas

estruturas, seus espaços e suas expressões, sem, no entanto, recorrer a categorizações que pudessem limitar a apreensão do texto literário.

Por fim, o terceiro e último capítulo concentrou-se na transposição orquestrada por Haneke, por meio de uma análise dos elementos que perpassaram o exercício da tradução, na tentativa de identificar de que maneira o conteúdo fílmico dialoga com a prosa romanesca, além de investigar como o texto kafkiano serve de substrato para a estética hanekeana.

A pesquisa utilizou-se do método analítico-descritivo, com base em coleta e análise de material bibliográfico atinente ao *corpus* do estudo. O material bibliográfico foi composto por estudos de teoria literária e teoria do cinema, principalmente as que se referem às transposições fílmicas. A orientação analítico-descritiva dessa reflexão elege então a análise fílmica e literária como seu principal condutor metodológico, na tentativa de compreender de que forma as narrativas verbais e não-verbais se tangenciam e dialogam, e esse processo analítico perpassou os níveis comparativos formal, temático e relacional.

Ao longo do trabalho, o termo “cinema” foi abordado em sua acepção *lato sensu*, incluindo filmes realizados para o cinema e para a televisão, e as diferenças entre essas mídias foram tratadas em seção específica. Acrescente-se também que, não obstante a discussão acerca dos conceitos capazes de ilustrar a apropriação da literatura pelo filme, os diversos termos existentes na teoria contemporânea (adaptação, transposição, tradução, transmutação, transcrição etc.) foram utilizados como sinônimos.

Para a construção da análise literária, recorreremos a teóricos que dedicaram parte de suas obras às narrativas do escritor tcheco. Walter Benjamin, Theodor Adorno, Roberto Calasso, Antonio Candido, Luiz Costa Lima e Milan Kundera conduziram o acesso ao intrincado texto kafkiano. Ademais, também buscamos na Estética da recepção, ressoadas nas teorias de Wolfgang Iser, Karlheinz Stierle, Hans Robert Jauss e Umberto Eco, elementos para compreender de que forma o discurso romanesco se reverbera no aporte fílmico, ao anunciar a recepção crítica de determinado texto pelo olhar de uma mídia distinta.

Não se pode ignorar que o formalismo russo e seus movimentos adjacentes também deixaram significativo legado à teoria do cinema, que serviram de apoio para a presente análise. O formalista Boris Eichenbaum já propalava a relação entre filme e literatura, ao relacionar aquele como traduções imagéticas de *tropos* linguísticos. Não obstante a teoria do formalista russo Mikhail Bakhtin ter sido formulada essencialmente para os estudos literários, é inegável a sua contribuição para a arte fílmica, uma vez que contém importantes fundamentos a serem explorados para a análise da linguagem e dos substratos imagéticos.

Somado à perspectiva bakhtiniana, os pressupostos teóricos de Roland Barthes e Robert Stam foram fundamentais para o desenvolvimento da tônica do pensamento da tradução midiática, sendo referenciados ao longo da pesquisa. Ao tecerem considerações sobre suas obras, Haneke e Kafka também tiveram importância na construção do pensamento teórico, uma vez acabam por teorizar sobre o artefato artístico. Assim, por meio da aplicação de um paradigma relacional, buscamos identificar as convergências e as divergências desse encontro interartístico, além de delinear o prazer e o comprometimento estéticos resultante da aproximação dessas distintas expressões artísticas.

## CAPÍTULO I O CINEMA LITERÁRIO DE MICHAEL HANEKE

*A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte.*

**André Bazin**

*Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermediário, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte.*

**Johann Wolfgang von Goethe**

### **1.1 Literatura e cinema: um dialogismo anunciado**

A literatura e o cinema sempre possuíram uma relação de proximidade, com a literatura fornecendo rico material para a criação cinematográfica, e a proposta de transpor o texto escrito para o aporte fílmico resulta do “grande diálogo” (BAKHTIN, 2013, p. 71) das artes. Ao estabelecer este diálogo inter-relacional, o resultado é uma nova forma de acessar o texto literário.

Ainda que Mikhail Bakhtin não tenha formulado seus conceitos sob o viés da arte fílmica, suas ideias mostram-se úteis para a análise do processo de transposição e transcrição. O próprio pensador amplia a abordagem ao afirmar que “[as relações dialógicas] são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados desde que estes estejam expressos numa matéria *signica*” (BAKHTIN, 2013, p. 211).

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo: interrogar, escutar, responder, concordar, etc. Neste diálogo o homem participa todo e com toda a sua vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, com todo o corpo, com as suas ações. Ele se põe todo na palavra, e esta palavra entra no tecido dialógico da existência humana, no simpósio universal (BAKHTIN, 1997, p. 348).

Entendemos então essa expressividade artística como resultado de uma “construção híbrida”, que mescla a palavra de uma pessoa com a de outra, nitidamente aplicável ao fazer

fílmico, sendo a transposição para a mídia fílmica uma leitura do romance-fonte, condicionada à parcialidade, à pessoalidade e a aspectos conjunturais intrínsecos aos leitores que enformam uma tradução coletivizada, ou seja, de todas as partes envolvidas no processo de construção cinêmica.

A ideia de partir de uma forma para a outra foi colocada em questão desde a *Nouvelle Vague* francesa. O termo, mais comum, “adaptação”, que consiste em partir de uma obra literária para colocá-la em uma tela, vem cada vez mais sendo discutida e repensada: “(...) a adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento” (STAM, 2008, p. 21).

Bakhtin (1997) defende ainda a ideia de que toda a escrita resulta da leitura de um *corpus* literário anterior, entendendo o texto como absorção e réplica a outro texto. Assim, a transposição fílmica de um texto escrito, entendida como cinema literário, reverbera a noção bakhtiniana ao reutilizar material textual pré-existente, que, ao replicá-lo, poderá optar pela oposição ou pela conformidade:

Adaptações cinematográficas, desta forma, são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação (STAM, 2006, p. 34).

Afinal, o dialogismo surge sempre que “dois juízos forem divididos entre dois diferentes enunciados de dois sujeitos diferentes” (BAKHTIN, 2013, p. 210) e, por essa razão, as transposições fílmicas, ao evocar um texto que lhe precede, são por natureza dialógicas, pois há, em sua proposta inicial, no mínimo duas vozes que “se chocam dialogicamente” (BAKHTIN, 2013, p. 211), estabelecendo minimamente um discurso bivocal.

Nesse sentido, Gérard Genette, em *Palimpsestes* (1982), reverbera a ideia do “dialogismo” bakhtiniano e da “intertextualidade” de Julia Kristeva, ao propor uma terceira via, a da “transtextualidade”, que se refere àquilo “que coloca um texto, manifesta ou secretamente, em relação com outros textos”, sob a indicação de cinco categorias<sup>1</sup>. A quarta delas refere-se à “hipertextualidade”, que é útil à atividade de transpor ou transcriar, ao estabelecer uma relação entre um determinado texto, “hipertexto”, e um texto anterior, “hipotexto”, que é ressignificado pelo hipertexto, por meio de sua transformação, modificação, elaboração ou ampliação.

---

<sup>1</sup> As cinco categorias são: Intertextualidade; Paratexto; Metatextualidade; Hipertextualidade e Arquitextualidade.

As transposições ou as transcrições atuam assim como hipertextos oriundos de hipotextos pré-existentes, “transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização” (STAM, 2008, p. 22), em que a releitura da obra literária critica, enriquece, atualiza e ressignifica o texto-fonte.

Acrescente-se a isso que, nesse exercício, os elementos do texto literário são visual, verbal e esteticamente recriados pelos recursos disponíveis pela atividade fílmica, tornando os textos literários “palpáveis, substanciais, visíveis e audíveis” (STAM, 2008, p. 467) e indicando a leitura feita por aquele que se propôs a executar a transposição de acordo com as implicações dialógicas e estilísticas engendradas, o que torna os conceitos bakhtinianos de dialogismo e estilo fundamentais.

Quando se transpõe o estilo de um gênero para outro, há a renovação do próprio gênero, que é o que ocorre quando uma obra literária é transposta para as telas, e essa mudança de esfera de produção, circulação e recepção implica alteração do gênero e conseqüentemente do estilo, ainda que o diretor<sup>2</sup> e sua equipe envolvida pretendam ser o mais fiel possível à obra original:

(...) o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, “perenes” da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente *renovação*, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. (...) O gênero vive do presente, mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário (BAKHTIN, 2013, p. 121, grifos do autor).

Parafraseando e atualizando Bakhtin, o gênero torna-se representante da memória criativa no processo de desenvolvimento artístico como um todo e, ao apropriar-se do literário enquanto fonte primeira para a criação fílmica, aquele que se propõe a resgatar a obra literária na construção do filme compromete-se com essa rememoração criativa e dinamiza o processo das consciências artísticas, inserindo-se nessa nova forma de narrar, uma vez que a “semelhantes épocas resta ou o caminho da estilização ou o apelo para formas extraliterárias de narrativa, dotadas de certa maneira de ver e representar o mundo” (BAKHTIN, 2013, p. 220).

---

<sup>2</sup> Preferimos usar o termo “diretor” a “cineasta”, uma vez que o primeiro termo parece capaz de englobar tanto filmes para o cinema quanto os telefilmes.

André Lefevere (2007) e J. Hillis Miller (1987) refletiram sobre a importância daqueles que não escrevem propriamente a literatura, mas que a reescrevem, “porque eles são, no presente, corresponsáveis, em igual ou maior proporção que os escritores, pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores” (LEFEVERE, 2007, p. 13). Esse processo de reescrita, por sua vez, requer que escolhas sejam feitas, o que implica a intervenção desse leitor na representação de suas preferências particulares.

Para entender de que forma a receptividade dos textos literários é realizada pela arte cinematográfica, devemos considerar que o processo de recepção do texto literário para o cinema é feito por intermédio das escolhas envolvidas quando da transposição de um meio essencialmente verbal para o imagético. Essa relação dialógica advém do encontro de duas manifestações artísticas distintas da qual resulta uma nova obra autêntica: o filme.

Para André Bazin (1967), as adaptações fílmicas ajudam a democratizar a literatura e torná-la popular, não havendo competição nem substituição, mas sim o acréscimo de uma nova dimensão que as artes haviam perdido gradualmente: a dimensão pública. Consequentemente, do encontro entre cinema e literatura não resulta um gênero destinado a substituir um outro, mas atualizá-lo midiaticamente, contribuindo, inclusive, para democratizar uma literatura que poderia ser vista como instância que vem perdendo espaço para novas mídias. Afinal, esse encontro engendra uma arena profícua para a manifestação de iluminações mútuas entre aportes midiáticos distintos:

Para Bakhtin, gêneros, línguas e até culturas são suscetíveis à “iluminação mútuas”. É somente aos olhos de uma outra cultura, escreve Bakhtin, “que uma cultura estrangeira revela-se total e profundamente”. Podemos estender essa percepção em relação às várias mídias; apenas através do olhar de um outro meio é que um determinado meio se revela inteiramente. Isso tem profundas implicações para a adaptação. A adaptação é, potencialmente, a maneira que um meio tem a ver o outro através de um processo de iluminação mútua (STAM, 2008, p. 468).

A aproximação entre diferentes artes, portanto, não objetiva a subordinação e hierarquização entre elas. Sob essa perspectiva, o encontro entre as duas instâncias artísticas revela sua complementariedade em detrimento de um pretenso antagonismo, diante do qual cabe ao diretor e à equipe envolvida buscarem a harmonização entre a palavra escrita e a imagem inserida em suas específicas narrativas.

A *Nouvelle Vague* francesa demonstra esse dialogismo intrínseco ao processo de transposição. Se pensarmos no fenômeno do *cine-roman* proposto pelos diretores da “margem esquerda” na França, observamos claramente o diálogo complementar entre cinema e

literatura já na década de 1950. A proposta de textos escritos para a tela demonstra de forma nítida o aspecto colaborativo entre as duas manifestações artísticas, por meio de filmes como *Hiroshima, meu amor* (1959), uma colaboração entre o diretor Alain Resnais e a escritora Marguerite Duras, ou *Ano passado em Marienbad* (1961), entre o mesmo diretor e Robbe-Grillet.

Instaurada a arena dialogal, é possível estabelecer uma relação dialógica entre o cinema do diretor Michael Haneke e a literatura do escritor tcheco Franz Kafka, evidenciada pela apropriação discursiva. No processo dialógico artístico, o filme *O castelo* constitui uma leitura hipertextual do romance por um leitor em potencial, Michael Haneke. Porém, antes de pensarmos de que forma a literatura de Kafka compõe a estética hanekeana, é necessário conjecturar as bases estéticas de sua filmografia.

## 1.2 O cinema literário e a tradução coletiva em Michael Haneke

Refletindo sobre a transposição fílmica de obras literárias, Linda Hutcheon (2013) compreende a adaptação como produto de um processo criativo, por meio de uma nova abordagem midiática, que cria novas expectativas, ainda que a história já seja conhecida, e distingue três modos diferentes de engajamento com as histórias: contar, mostrar e interagir. O “modo contar” do texto literário faz prevalecer a narrativa verbal, e o “modo mostrar” da TV e do cinema, por exemplo, privilegia a representação imagética, por meio do apelo visual.

O encontro entre os dois modos – contar e mostrar – resulta em um enriquecimento mútuo artístico, uma vez que “a adaptação nunca é meramente uma cópia: ambos, fonte e adaptação, estão enredados em múltiplos repertórios, gêneros e intertextualidades” (STAM, 2008, p. 466), por meio de uma interpretação intersignica:

O cineasta pode dar corpo e som à visão do escritor. A adaptação pode se tornar uma outra forma de ver, ouvir e pensar o romance, mostrando aquilo que não pode ser representado a não ser através do filme. O “ver excesso” do cinema (...) pode iluminar os cantos escuros e panos de fundo ideológicos dos clássicos do mundo literário (STAM, 2008, p. 468).

Pensando a Estética da Recepção especialmente nas adaptações fílmicas de obras literárias, Hutcheon (2013) defende que aquele que adapta é leitor da obra, e sua adaptação ou transposição consiste em escolhas, interpretações e intenções, de ordem econômica, social, política e estética.

Ao apropriar-se de um texto literário na criação do filme, os vários partícipes da construção fílmica, e não só o diretor, tornam-se leitores dessa literatura, e esse processo de transposição midiática engendra o que Lemuel Gandara e Augusto Rodrigues Silva Junior denominam “cinema literário”. Esse conceito resulta da compreensão da existência de “um diálogo no campo artístico mediado pelas obras através dos séculos e movimentado por autores” (SILVA JR; GANDARA, 2014, p. 1), em que o exercício da tradução responde ao texto literário e sua posterior reescrita na transposição midiática.

O cinema literário, cujas bases estão fundamentadas nos pensamentos de Sergei Eisenstein (1898-1948) e Pier Paolo Pasolini (1922-1975) e no cinema brasileiro, abrange a perspectiva bakhtiniana do ativismo do leitor. Ao ter contato com a obra literária, o leitor, ao traduzi-la para as telas, acrescenta seu *excedente de visão* ao texto. Nos estudos de Eisenstein acerca da proximidade entre cinema e literatura, especialmente no capítulo *Palavra e imagem*, constante no livro *O sentido do filme* (1942), encontramos as bases para o que Gandara e Silva Jr. chamaram de “cinema literário”:

Eisenstein e Pasolini são diretores que se enveredaram pela reflexão teórica em seus trabalhos de escrita e de filmagem. Os dois escreveram de dentro da arte e criaram um diálogo com a literatura, refratando em suas ideias dimensões de como a linguagem cinematográfica se assemelha, no que tange à forma, à literatura. Os textos que podem ser lidos como roteiro de montagem, bem como um plano inicial, ou a liberdade da câmera e do realizador que se convergem com a estrutura da poesia são ideias que nos fazem pensar no cinema que traz para seu interior a literatura como uma de suas fontes. Isso tem a ver com a posição axiológica desses autores/leitores, o que evidencia ter havido um contato definidor entre eles, seus filmes e as obras literárias que passaram por suas estantes (GANDARA, 2015, p. 52).

Assim, o cinema literário exige um discurso, no mínimo, bivocal, pois a apreensão da literatura no fazer fílmico resulta de um acréscimo que reveste o discurso literário de uma dimensão nova: “As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais” (BAKHTIN, 2013, p. 223).

Nas transposições, observamos uma reescrita de obras literárias que pretende tornar a literatura mais aceitável à poética e às tendências de uma determinada época e lugar, e o cinema literário resulta do diálogo interartístico, em que distintas artes se intercomunicam e se intercambiam na produção criativa do sentido, pois as transformações transtextuais exigidas pela tradução presente nas adaptações fílmicas de obras literárias fazem ressoar a ideia “de

que a hipertextualidade reflete a vitalidade de artes que incessantemente inventam novos circuitos de significados a partir de formas mais antigas” (STAM, 2006, p. 35).

Ao recorrer à literatura na composição de sua estética, Haneke tece paulatinamente seu cinema literário, fazendo convergir o plano escrito e imagético. Em sua filmografia, observamos ainda a presença de colaboradores assíduos na construção de uma estética coerente, como o diretor de fotografia Christian Berger, o diretor de arte Christoph Kanter e os atores Ulrich Mühe, Susanne Lothar, Udo Samel, Juliette Binoche e Isabelle Huppert.

A justificativa para essa colaboração contínua é revelada pelo próprio diretor: “é muito prático trabalhar com as mesmas pessoas, porque se conhece bem suas forças e suas fraquezas”<sup>3</sup> (HANEKE, 2012, p. 149<sup>4</sup>), revelando preciosismo e rigor estéticos. Essa meticulosa escolha daqueles que participam da construção fílmica corrobora a importância de toda a equipe envolvida no processo artístico, auxiliando na edificação de uma estética coerente e harmônica.

Ao longo de nossa pesquisa será feita referência essencialmente a Haneke enquanto autor do filme em questão, em razão do objetivo da análise, pensando a função do diretor como aquele orquestrador dessas vozes plurais mencionado por Bakhtin e, conseqüentemente, responsável pela assinatura do filme, pois a “adaptação (...) pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetórias, uma construção ‘híbrida’, mesclando mídia e discursos” (STAM, 2006, p. 23):

O figurinista e o cenógrafo são outras possibilidades para o papel de adaptador, e muitos confessam que se voltam para o texto adaptado, especialmente se este for um romance, em busca de inspiração; no entanto, eles se sentem diretamente responsáveis muito mais pelo modo como o *diretor* interpreta o *roteiro do filme* (HUTCHEON, 2013, p. 119, grifo da autora).

Acrescente-se a isso que, para Bakhtin (1997), o autor-criador da obra é posição axiológica que dá unidade à realização artística, sendo a voz social de onde emana a obra, pois o objeto estético é resultado de uma rede de perspectivas axiológicas dos partícipes na criação do filme.

Assim, afasta-se a neutralidade enunciativa, que se reverbera na manifestação idiossincrática daqueles envolvidos no processo de transposição, pois o aparato fílmico deve

---

<sup>3</sup> “*C’est très pratique de travailler avec les mêmes personnes, car on connaît bien leurs forces et leurs faiblesses*”.

<sup>4</sup> Todas as citações de obras não escritas em português são traduções nossas.

ser visto como resultado de uma tradução coletiva oriunda da pluralidade de consciências e visões envolvidas na transposição midiática:

A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra (BAKHTIN, 2013, p. 232).

No cinema, observamos a transposição de palavras para as imagens, o que exige uma função ativa das traduções coletivas. Dessa forma, a transposição enquanto tradução coletiva consiste essencialmente em um processo de leitura do texto-fonte por diversos leitores (diretor, roteirista, diretor de arte, de fotografia, figurinista etc.), que pressupõe escolhas inerentes à mudança de um meio essencialmente verbal – literatura – para um meio visual e imagético – cinema. As próximas seções pretendem estabelecer algumas considerações que permitam compreender como esse diretor foi capaz de desenvolver uma filmografia com unidade estética, mantendo sua identidade artística, mesmo ao apropriar-se da literatura.

### **1.3 A estética de Haneke no tempo e no espaço**

Na primeira metade do século XX, deparamo-nos com um cinema clássico que privilegiava o claro delineamento da estrutura narrativa, por meio de uma cronologia linear que conectava as diversas ações a uma intriga principal. Os elementos formais conferiam clareza, linearidade e coerência a essa narrativa clássica, em que o filme se organizava “segundo um desenrolar lógico ou progressivo que exclui a ambiguidade em função de uma narração transparente” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 19). No entanto, ao longo da curta história do cinema, novas feições estéticas anunciaram-se.

Desde a II Guerra Mundial, percebe-se na Europa a tentativa de estabelecer uma identidade cinematográfica, por meio de um cinema que vem, desde então, contestando as estéticas predominantes e esforçando-se para representar imagetivamente a ambientação política e social que assola seus países, sob novas modalidades representativas.

O *Neorealismo italiano*, a *Nouvelle Vague* francesa e o *Novo Cinema Alemão* inserem-se nesse esforço de consolidação cinematográfica na Europa, até mesmo como forma de enfrentar o sucesso da indústria cinematográfica norte-americana. Esses movimentos serão seguidos por três décadas de contestação no cinema (1970, 1980 e 1990), demarcando “uma nova forma de narrar que busca livrar-se da ditadura do roteiro excessivamente concatenado

por causa e efeito” (GIUNTINI, 2015, p. 77), além de flexibilizar os atributos da clareza e do final fechado, tão caros ao cinema clássico:

Os seus realizadores argumentaram que, afinal de contas, como a vida real não é tão linear e concatenada, uma representação realista da vida como ela é deveria comportar uma certa dispersão de eventos e tempos mortos para guardar mais semelhança com ela. / (...) Os cortes também ficam evidenciados pelo uso abundante de *jump cuts* (cortes com pulo), em que, para usar um termo caro a esse movimento, o *auteur* (autor) assume para o espectador as fraturas da sua articulação da narrativa e, ao invés de dissimular, explicita a manipulação do tempo e do espaço (GIUNTINI, 2015, p. 75-76).

Esse cinema moderno e vanguardista violou os fundamentos da narrativa clássica e reduziu significativamente a relevância da clareza e da lógica causal na estruturação dos filmes por meio de inúmeras estratégias narrativas: ruptura da linearidade cronológica; flexibilização do encadeamento causal; e presença de eventos ambíguos. A inserção de tempos mortos e a apresentação de personagens dotados de maior ambiguidade tornaram a narrativa menos orientada e dependente de resolução definitiva da trama, possibilitando um cinema capaz de permitir a pluralidade interpretativa.

A película *O cão andaluz* (1929), de Luis Buñuel e Salvador Dalí, é um exemplo emblemático da ruptura com o cinema clássico ainda nas primeiras décadas do século XX, ao apresentar novas maneiras de ordenar as ações da trama, que prescindem da linearidade e do encadeamento causal entre as cenas. Por meio de uma ausência de unidade, o espectador fica desamparado, diante de uma trama que “cultiva as rupturas, o onirismo, as imagens mentais, a confusão entre objetividade e subjetividade, as visões provocantes” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 32).

Diferentemente do cinema clássico, o cinema moderno permite-se ser mais ambíguo “e tira proveito expressivo da indefinição entre planos objetivos e subjetivos, estimulando uma postura mais ativa e aberta do espectador na decodificação de suas relações” (GIUNTINI, 2015, p. 81), propondo o paulatino abandono de narrativas ciosas do encadeamento lógico.

Para pensarmos na causalidade enquanto elemento estruturador de sentido, recorreremos à noção de narratologia. Luiz Gonzaga Motta (2013), em *Análise Crítica da Narrativa*, ressalta a ampla presença da narrativa nos atos cotidianos da vida. De forma sucinta, é possível definir a narrativa como uma cadeia de eventos que se relacionam por

causa e efeito situada no tempo e no espaço, sendo considerada a principal maneira com que os seres humanos constroem o sentido da realidade.

Assim, a narrativa presente no cinema clássico, com sua justaposição das cenas de um filme orientada por um nexos causal, interferia diretamente nas instâncias de sentido da narrativa (tempo, espaço e personagens), tornando a experiência do público em contato com filme mais palatável diante de enredos que permitiam um mais claro desenvolvimento da trama.

Em contraposição, observamos que o cinema moderno instaurou uma estética de estímulo à reflexão do espectador, tornando-o sujeito ativo diante da representação fílmica. Nesse sentido, Domenèc Font (2002) destaca que o cinema moderno europeu aproxima-se do cinema contemporâneo, uma vez que impregnado da intenção de aproximar a representação do cotidiano para dialogar diretamente com a experiência e a consciência do espectador. Dessas estratégias propostas pelo cinema de vanguarda resultaram então narrativas que prescindem da narrativa linear e do coeso encadeamento causal, convidando o espectador a um maior engajamento diante do objeto fílmico.

Mauro Baptista e Fernando Mascarello (2011), em *Cinema Mundial Contemporâneo*, apontam as bases históricas que serviram para culminar no cinema contemporâneo, colocando Haneke ao lado de cineastas como Eduardo Coutinho, Lars Von Trier e David Lynch:

(...) a diluição das cinematografias modernas dos anos 1960 e 1970; a emergência dos cinemas pós-modernos e maneiristas (por exemplo, Almodóvar [...]) e dos pós-clássicos (Cameron, Eastwood); o surgimento de uma “Nova Hollywood”, fundada no filme *blockbuster high concept*; e a reinvenção do legado dos cinemas modernos e a perda das fronteiras entre o moderno e o clássico, presentes no cinema contemporâneo de autores como Ken Loach, Mike Leigh, Lucrecia Martel, Wong Kar Wai [...] Zhang Yimou, Jia Zhangke, Eduardo Coutinho, *Michael Haneke*, Lars Von Trier, Abbas Kiarostami, Quentin Tarantino e David Lynch (BAPTISTA; MASCARELLO, 2011, p. 14, grifo nosso).

Aumont (2004) acrescenta que, no meio cinematográfico de uma determinada época, predomina uma concepção de cinema demarcada em suas formas ideológicas, estéticas e teóricas. Essa concepção teórica, ainda que não postulada e positivada, surge espontaneamente a partir do exercício criativo, e essa prática espontânea pode seguir dois cursos:

(...) ou eles formulam em alto e bom som o que os outros pensam para si mesmos, a *doxa* (Pudovkin, Lewis, Bergman, Fassbinder); ou, ao contrário, vão contra a corrente, constituindo núcleos de resistência à concepção

majoritária do cinema (Tarkovski, Rohmer, Duras, Straub) (AUMONT, 2004, p. 13).

É nesse contexto que o situamos a obra do diretor objeto deste estudo, resistindo e subvertendo, sob o privilégio de uma narrativa fragmentária e lacunar. A tessitura de seus filmes, que será analisada mais adiante, expõe as lacunas, os lapsos e as omissões de informações sobre o enredo, impondo alguns obstáculos para que o espectador se familiarize com o fato mostrado, resultando até mesmo em estranhamento diante do filme.

#### 1.4 A filmografia de Haneke e suas investidas televisivas e cinematográficas

Em toda a sua filmografia, Haneke evidencia seu ceticismo em relação à felicidade e à humanidade, abordando temas como a impotência do indivíduo, a indiferença emocional, a perda de valores, a violência e a manipulação midiática, questionando os valores da sociedade ocidental, especialmente dos chamados países desenvolvidos.

Por meio de uma estética que se reveste por uma espécie de terrorismo cinematográfico, Haneke expõe a banalização da violência pelas imagens e a forma amortecida com que o espectador costuma recebê-la: “O que está em questão na obra do cineasta é a violência reduzida à distração e transmutada num anestésico espetacular” (CAPISTRANO, 2011, p. 10).

Em *A trilogia da frieza*, primeiro projeto cinematográfico do diretor, deparamo-nos com a representação da realidade em toda a sua perversidade e crueza, mas Haneke consagrou-se como um dos principais diretores da contemporaneidade em 2001 com sua premiação em Cannes pelo filme *A professora de piano*. O diretor, que também montou peças para o teatro de diversos autores como Goethe, Bruckner e Kleist e realizou duas óperas de Mozart<sup>5</sup>, possui uma vasta filmografia. Por meio de filmes que provocam rupturas no pensamento usual a partir das suas temáticas e que recusam oferecer respostas e explicações, examinam-se eticamente os problemas da sociedade contemporânea sob a peculiar estética da crueldade e do incômodo.

Com filmes que combinam observação e reflexão, Haneke inicia sua carreira fílmica na televisão austríaca em 1974. Antes de ser consagrado como um dos principais diretores da contemporaneidade, Haneke foi diretor de *Spielfilm*<sup>6</sup>, um gênero que corresponde a

<sup>5</sup> *Don Giovanni*, em 2006, e *Così fan tutte*, em 2013.

<sup>6</sup> Obras como *Berlin Alexanderplatz* (1980) baseada na obra de Afred Döblin, dirigida por Rainer Werner Fassbinder, e *Die Buddenbrooks* (1979) baseado em Thomas Mann, de Franz Peter Wirth, inserem-se no contexto dos *Spielfilm*.

telenovelas e minisséries, usualmente baseado em grandes obras literárias e que desempenha importante papel na cultura espectral austriaca. Com orçamento consideravelmente mais baixo, o gênero de telefilmes surgiu inclusive como uma tentativa de superar a crise cinematográfica surgida no pós-guerra.

Com dez filmes televisivos e onze longas-metragens realizados para o cinema, o diretor paulatinamente construiu uma estética controversa e singular, pela qual foi agraciado por diversos prêmios<sup>7</sup>, em que os filmes realizados para a televisão parecem ter servido de laboratório para seu amadurecimento artístico, sem, no entanto, destoar da essência de sua estética. Passemos então ao esboço dos aspectos mais significativos de sua filmografia nas próximas subseções, dando especial atenção aos filmes que resultaram da tradução coletiva de obras literárias<sup>8</sup>, uma vez que a pretensão deste estudo não é esgotar a filmografia em sua totalidade.

#### 1.4.1 A experiência televisiva

Os dez filmes realizados para a televisão, inéditos na versão DVD, com exceção d'*O castelo* (1996), são de difícil acesso e pouco conhecidos, principalmente em nosso país, porém indispensáveis para a compreensão de sua obra. Dos dez telefilmes do diretor, cinco são transposições de obras literárias, o que se justifica principalmente pela maior facilidade à época de se angariar financiamento para as produções fílmicas na Áustria.

Ao acessar os telefilmes baseados em obras literárias, observamos que o diretor opta por mínimas alterações dos textos originais, em que a manutenção de diálogos e o uso do recurso *voice-over*<sup>9</sup> aproxima o mundo fílmico e literário. Ainda que metade de seus telefilmes sejam transposições de textos literários, cujo principal objetivo parece consistir em reverenciar a literatura, suas transcrições multiplicam as pesquisas e os experimentos da dramaturgia.

A carreira fílmica do diretor iniciou-se em 1974, com a produção de *Und was kommt danach*<sup>10</sup>, baseado na peça *After Liverpool* (1970) de James Saunders, e ainda traz resquícios das origens teatrais do diretor, sendo seguido por *Sperrmüll* (1975) e por *Drei Wege zum See*

<sup>7</sup> Destaque para a Palma de Ouro em Cannes por *A fita branca* em 2009 e o Oscar por *Amor* em 2013.

<sup>8</sup> A filmografia de Haneke é composta por cinco adaptações de romances: *Drei Wege zum See* (1976), do romance de Ingeborg Bachmann; *Wer war Edgar Allan?* (1984), de Peter Rosei; *Die Rebellion* (1993), de Joseph Roth; *O castelo* (1996), de Franz Kafka; e *A professora de piano* (2001), de Elfriede Jelinek. O telefilme *Und was kommt danach*, por sua vez, foi baseado na peça *After Liverpool* (1970) de James Saunders.

<sup>9</sup> *Voice-over/voz off*: voz sobreposta e não diegética utilizada, dentre outras mídias, no cinema e na televisão.

<sup>10</sup> Título sem tradução no Brasil. Dos dez filmes do diretor realizados para a TV apenas um foi lançado em DVD em nosso país: *O castelo* (1996).

(1976), baseado no romance homônimo publicado em 1972 de Ingeborg Bachmann.

Em *Drei Wege zum See*, deparamo-nos com a primeira transposição literária em sua filmografia, no qual já anunciará algumas das bases fundamentais da sua estética. Neste telefilme, a utilização da voz em *off* que introduz a figura de um narrador extradiegético<sup>11</sup> revela a intenção de aproximar o filme da estrutura literária, que se repetirá em todas as transposições para telefilmes.

Após *Lemminge* (1979) e *Variation oder Daß es Utopien gibt, weiß ich selber!* (1982), Haneke buscará novamente na literatura de Peter Rosei material para a composição de seu filme homônimo *Wer war Edgar Allan?* (1984). Neste telefilme, Haneke aborda um de seus temas preferidos: a dificuldade de perceber a realidade e de se atingir a verdade, em que o desfecho aberto do romance é mantido, sem decretar um sentido único ao filme. Apesar da fidelidade ao texto romanescos, aspectos não presentes no texto literário foram incluídos, a exemplo das referências a Giovanni Morelli, demonstrando o apreço do diretor pelos pequenos detalhes.

Em seus dois próximos telefilmes, *Fraulein-Ein deutsches Melodram* (1985) e *Nachruf für einem Mörder* (1991), fica nítida a predileção do diretor pelos desfechos ambíguos, o que será uma marca em toda a sua filmografia televisiva e cinematográfica. *Die Rebellion* (1993), seu penúltimo filme para a televisão, é posterior a sua incursão no cinema<sup>12</sup> e consiste em uma transposição fiel do romance homônimo de Joseph Roth de 1924<sup>13</sup>. Sob a premissa de aproximar o texto escrito e o aporte fílmico, Haneke mais uma vez recorre à voz *off* interpretada por Udo Samel, que também exercerá a função de narrador n' *O castelo* (1996), último filme televisivo de sua carreira e que será objeto de detalhada análise no Capítulo III.

#### 1.4.2 A experiência cinematográfica

Antes mesmo de renunciar à produção de filmes televisivos, Haneke estreia no cinema em 1989, com *O sétimo continente*, parte do projeto *Trilogia da Frieza*, que inclui também *O vídeo de Benny* (1992) e *71 Fragmentos de uma cronologia do acaso* (1994).

<sup>11</sup> Os fatos diegéticos “são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira” (AUMONT, MARIE, 2003, p. 77). Dessa forma, os extradiegéticos consistem nos fatos relativos à história, mas que se encontram fora da tela.

<sup>12</sup> Haneke estreia no cinema em 1989, com *O sétimo continente*.

<sup>13</sup> O romance *Die rebellion* (1924) de Joseph Roth já havia sido adaptado em 1962 pelo diretor alemão Wolfgang Staudte.

O ingresso de Haneke no cinema deu maior liberdade ao diretor em relação aos filmes realizados para a televisão. Essa liberdade pode ser atribuída a dois aspectos: em primeiro lugar, ao reconhecimento que o diretor angariou ao longo de sua carreira e, em segundo lugar, em razão de telefilmes serem mídias com maior submissão à medição de audiências.

Sua experiência cinematográfica é fonte mais profícua para compreender o filme objeto deste estudo, *O castelo*, uma vez que realizado após a incursão do diretor no cinema, e *O sétimo continente* é uma referência interessante para conjecturar a estética hanekeana. A trama recai sob uma história real de uma família que decide cometer suicídio coletivo. Nesse primeiro projeto cinematográfico, deparamo-nos com uma drástica crítica à sociedade austríaca, trazendo temas como a influência midiática na sociedade contemporânea e o esvaziamento do afeto familiar causado pela monotonia e pelo individualismo.

Na construção do filme, inicialmente Haneke (2012) pensou que teria que recorrer ao recurso do *flashback*. No entanto, recorrer a esse recurso resultaria em um contrassenso artístico, uma vez que, ao longo de sua filmografia, percebemos uma estética que recusa elementos explícitos e que sugiram explicações. Assim, por meio do *flashback*, o filme incorreria no risco de apresentar possíveis explicações para a conduta dessa família.

No filme, o espectador observa as vicissitudes do mal-estar do projeto de família burguesa sob o viés consumista típico da sociedade pós-industrial. No entanto, a ausência de elementos explícitos e diretos que justifiquem o suicídio perpetrado por pai, mãe e filha uma vez mais permite que o espectador exerça sua função de refletir e buscar suas próprias respostas.

Assim, a renúncia ao *flashback* indica uma das premissas mais evidentes de sua estética: deixar ao espectador a função de fazer vínculos entre as cenas e preencher as lacunas. Por essa razão, *O sétimo continente* consolida, tanto no plano narrativo quanto estético, a fragmentação que permeará toda sua filmografia posterior a 1989.

Em *O vídeo de Benny e 71 Fragmentos de uma cronologia ao acaso*, Haneke retrata os territórios de abandono, frustrações, desesperos, frieza, perversidade e incomunicabilidade que permeiam a sociedade contemporânea. Nos três filmes que compõem a trilogia, não é oferecida ao espectador nenhuma explicação de ordem psicológica, nos quais já se evidencia a estratégia do diretor em criar uma tensão desde o início da trama e mantê-la até o fim do filme.

Em 1997, o diretor atraiu a atenção da crítica internacional especialmente após sua quarta produção cinematográfica: *Funny Games* (1997), uma crítica radical à exibição

espetacular da violência. Crítico voraz da banalização da violência pela mídia, a violência midiaticizada torna-se um tema recorrente em sua obra. Na tentativa de procurar uma solução para essa condição, Haneke afirma que:

[o] horror de que seu recipiente, o espectador, pudesse se degenerar ou já ter se degenerado em um consumidor apático de formas vazias, intercambiáveis, também contém uma ponta de utopia, uma vez que coloca a questão: como pode o diálogo interrompido ser restaurado, como posso devolver o valor perdido da autenticidade à representação? (HANEKE, 2011b, p. 32).

Diante desta declaração, podemos assumir que fazer concessões ao espectador consiste em um dos principais motes de seu projeto artístico. Sob essa premissa, *Funny Games* incorpora o conceito de reflexividade e autoconsciência midiática, ao refletir sobre sua condição de aparato fílmico e sua impressão ilusória da realidade, convidando o espectador a repensar sua postura diante do objeto artístico. Ao fazer com que um dos personagens pisque e fale para a câmera, ou rebobine o próprio filme até determinado ponto, o diretor parece evocar os romances autoconscientes<sup>14</sup>, ao revelar seus artifícios de construção.

Apesar de ser a produção que resultou na associação do diretor ao tema da violência, o filme não recorre a sua representação gráfica. A recusa de representar atos violentos em toda a sua banalidade, evocados no filme pelo recurso *off screen*, indica mais uma vez o apreço pela sutileza representativa e pelo respeito ao espectador. Haneke (2012) revela ainda que o público a que se destinou esse filme foi o norte-americano, por considerar que a produção cinematográfica hollywoodiana banaliza a representação da violência. Porém, admite que seu objetivo não foi atingido e, por essa razão, curiosamente aceita fazer um *remake* de seu próprio filme, dez anos mais tarde, em uma experiência única feita plano a plano, com alterações muito sutis, a exemplo do elenco de atores.

A segunda versão de *Funny Games* foi realizada em 2008, em que a interpretação do casal Susanne Lothar e Ulrich Mühe foi substituída pela de Naomi Watts e Tim Roth, em uma estrutura narrativa que foi mantida em sua integralidade. A justificativa para essa peculiar incursão em si mesmo consiste na tentativa do diretor de finalmente atingir seu público almejado por meio da versão original austríaca, no que, segundo Haneke (2012), parece mais uma vez ter falhado.

---

<sup>14</sup> Robert Alter define o romance autoconsciente como aquele que “alardeia sistematicamente sua condição necessária de artifício e que, ao fazê-lo, investiga a relação problemática entre artifício auto-aparente e realidade. (...) o romancista autoconsciente tem aguda consciência de que está manipulando esquemas, ideando engenhosos criptogramas e inventando constantemente estratégias narrativas para partilhar essa consciência conosco, de tal modo que, simultaneamente, ou alternadamente, cria a ilusão de realidade e a estilhaça” (ALTER, 1998, p. 137).

Em 2000, o diretor lança *Código desconhecido*, sua primeira produção cinematográfica francesa e que inaugura a sua fase fílmica mais realista, filmado em plano-sequências. Trata-se de um filme coral, assim como *71 Fragmentos de uma cronologia do acaso*, em que várias histórias se entrecruzam e formam um mosaico da vida humana. O enredo faz uma reflexão sobre a evolução da sociedade pluriétnica, resistente à troca intercultural, resistência que é representada pela intolerância, pela incomunicabilidade e pela anomia social. Com seus filmes realizados a partir de 2000, observamos a abordagem mais incisiva de temas como a imigração, o multiculturalismo, o pós-colonialismo e suas implicações pós-apocalípticas em um mundo cada vez mais transnacional.

O título do filme já evoca a dificuldade comunicativa, em que a primeira cena mostra crianças surdas-mudas tentando entender-se por meio de gestos, em uma bela metáfora da incomunicabilidade que assola a sociedade contemporânea. No filme, há o resgate do mito de Babel “que conduz a separação dos seres. Nunca se comunica verdadeiramente, porque de uma pessoa à outra, os gestos e as palavras não têm o mesmo valor”<sup>15</sup> (HANEKE, 2012, p. 203).

*Código desconhecido* será seguido por *A professora de piano* (2001), coprodução franco-austríaca, que será a tradução fílmica do romance *A pianista* (1983) da escritora austríaca contemporânea Elfriede Jelinek. A transposição entre literatura e cinema feita nesse filme revela diferenças interessantes na apropriação que Haneke realiza para filmes realizados para o cinema e para a televisão, resultantes de sua posição axiológico-artística diante desses dois aportes midiáticos distintos.

Diferentemente de suas outras transposições literárias realizadas para a televisão, que devido à maior amplitude em termos de audiência levou o diretor a optar por uma tradução que reverenciasse a literatura, a apreensão feita do romance ofereceu maior liberdade ao diretor.

Nos telefilmes oriundos de traduções de textos literários, Haneke (2012) confessa que sua intenção maior era aproximar o espectador do texto literário. A apropriação da literatura feita para a televisão exigiria assim uma espécie de subserviência à obra literária, enquanto a feita para o cinema concederia maior liberdade ao realizador, que alterou inclusive a estrutura presente no romance:

Como se trata de um filme para o cinema, eu tomei inúmeras liberdades em relação ao romance. Eu mudei sua estrutura, reduzindo consideravelmente a

---

<sup>15</sup> “(...) qui conduit à la séparation des êtres. On ne communique jamais vraiment, parce que d’une personne à l’autre, les geste et les mots n’ont pas la même valeur”.

parte que se referia à relação mãe-filha, que ocupava mais da metade do texto. Em especial, suprimi todos os *flashbacks* sobre a juventude da protagonista<sup>16</sup> (HANEKE, 2012, p. 208).

Portanto, a transposição para o cinema representou uma nova forma de escrever seus roteiros<sup>17</sup>, em que o texto literário deixa de ser uma condição cerceadora e passa a servir ao diretor. Em 2003, lança *O tempo do lobo*. Em uma ambientação pós-apocalíptica, o filme revela, após os atentados de 11 de setembro, o significado do termo “humanidade” no que se refere à luta pela sobrevivência. Os personagens tentam sobreviver em um ambiente selvagem e repleto de ameaças, até perceberem que o seu drama é apenas mais um dos múltiplos efeitos de uma catástrofe.

Trata-se de uma obra desprovida dos clichês do gênero cinema-catástrofe, apresentando “um conjunto de violentas regras sociais, que demandam diversos rituais e sacrifícios comandados pela esperança e pelo desespero da salvação” (CAPISTRANO, 2011, p. 49). O filme tem um desfecho cruel e aberto a interpretações, com uma criança que tenta se sacrificar no fogo com o intuito de salvar a humanidade. Ao ser questionado sobre o que esse ato representaria na obra, Haneke esboça uma das características centrais de sua arte: a edificação de um cinema que prima pela liberdade.

Não posso dizer nada a respeito, porque é de fato uma questão de interpretação. Penso que cada espectador verá esse gesto de uma maneira diferente, em função da sua concepção de vida e do sobrenatural<sup>18</sup> (HANEKE, 2012, p. 232-233).

*Caché* foi realizado em 2005, um filme enigmático e contundente que, mais uma vez, exigirá uma postura responsiva do espectador. A trama centra-se no personagem George, um bem-sucedido apresentador de um programa de televisão sobre literatura. A rotina de George será perturbada ao começar a receber pacotes contendo vídeos de sua família, sendo filmados em frente de sua casa. Sozinho, o protagonista tenta desvendar os mistérios oriundos das imagens contidas nos vídeos, no que não terá êxito. A cena final, que poderia parecer o momento para que a trama fosse revelada em sua plenitude, deixa o espectador, no entanto,

<sup>16</sup> “Comme il s’agissait d’un film pour le cinéma, j’ai pris pas mal de libertés avec le roman. J’en ai changé la structure, réduisant considérablement la partie consacrée à la relation mère-fille, qui occupait plus de la moitié du texte. J’ai notamment supprimé tous les flash-back sur la jeunesse de l’héroïne”.

<sup>17</sup> Michael Haneke escreveu quase a totalidade dos roteiros dos filmes que realizou, inclusive os referentes às transposições de obras literárias.

<sup>18</sup> “Je ne peux rien dire, car c’est vraiment une question d’interprétation. Je pense que chaque spectateurs va voir ce geste d’une manière différente, en fonction de sa conception de la vie et du surnaturel”.

sem respostas. Novamente questionado sobre a existência de uma interpretação para seu enredo e seu desfecho, Haneke é incisivo:

Não, pois não há apenas uma interpretação válida. Isso é óbvio. Esse final [do filme] foi pensado com o intuito de provocar interpretações diferentes, não podendo haver apenas uma. Pode-se pensar e ver o que se quer. É como na realidade. Analisam-se as coisas porque se pensa que elas significam isso ou aquilo, mas, de fato, nunca se sabe<sup>19</sup> (HANEKE, 2012, p. 246).

Após o já comentado *remake* de seu próprio filme em 2008, *Funny Games*, em 2009 Haneke produz *A fita branca*, um dos seus únicos filmes rodados em preto e branco<sup>20</sup>. O filme explora o caráter rígido das estruturas hierárquicas sociais, que recorrem à punição, ao fanatismo, à vingança e ao ressentimento.

Sua última realização cinematográfica foi *Amor*, em 2012, uma de suas obras de maior densidade dramática e até então último trabalho para o cinema, que retrata a conduta humana diante do sofrimento do ser amado. A representação de uma realidade sem floreios desestabiliza o espectador, convidando-o a repensar suas certezas, pois os filmes de Haneke nunca nos permitem pensar que tudo acabará bem.

Feitas as considerações sobre toda a filmografia do diretor e considerando que a presente análise recai sob a tradução midiática que Haneke fez do romance *O castelo* de Franz Kafka, torna-se importante entender para quem, por que, sob quais circunstâncias e para que público o romance foi reescrito midiaticamente, tendo como referência os fundamentos teóricos da arte fílmica.

#### 1.4.3 A heteroglossia dialógica dos telefilmes

O processo de transposição é, conforme já demonstrado no início deste capítulo, dialógico por natureza, e esse dialogismo é ainda mais marcante em telefilmes, sendo necessário admitir que cinema e televisão têm características próprias, tanto “sob o ponto de vista do emissor como do receptor, da forma de recepção ou das especificidades da mensagem” (COMPARATO, 2009, p. 337).

Horace Newcomb (2010) recorre mais uma vez a Bakhtin para demonstrar o

<sup>19</sup> “Non, parce qu’il n’y a pas une seule bonne interprétation. C’est évident. Cette fin a été pensée de manière à provoquer des interprétations différentes, donc il ne peut pas y en avoir une seule. On peut y voir ce qu’on veut. C’est comme dans la réalité. On analyse des choses parce qu’on pense qu’elles vont donner ceci ou cela, mais, en fait, on ne sait jamais”.

<sup>20</sup> Além de *A fita branca*, *Fräulein-Ein deutsches Melodram* também trará planos em preto e branco, porém mesclados a planos coloridos.

ambiente de heteroglossia e a natureza dialógica inerentes ao aporte midiático da TV, afirmando que desde o seu processo rotineiro de escrita colaborativa até a negociação entre roteirista e produtor, produtor e emissora, emissora e censor interno, o diálogo é o elemento determinante na criação do conteúdo televisivo, em que o telefilme consiste em:

(...) um processo de negociação contínua. (...) Do processo de redação em colaboração, comum no cinema e na televisão, até a negociação entre o escritor e o produtor, o produtor e a rede, a rede e o censor internos, o diálogo é o elemento determinante na criação do conteúdo de televisão (NEWCOMB, 2010, p. 381).

Assim, a televisão é percebida como espaço heteroglótico e dialógico por excelência, em um contexto em que “o filme conseguiu ascender na escala de valores na medida em que foi substituído pela televisão como a principal mídia” (NEWCOMB, 2010, p. 371).

Lefevere (2007) acrescenta que na análise da reescritura importa considerar quem, por que, sob quais circunstâncias e para que público se reescreve, e esses elementos tornam-se fundamentais para entendermos algumas peculiaridades que envolveram a transposição filmica realizada por Haneke n’ *O castelo*. Para melhor compreendermos algumas das escolhas realizadas pelo diretor na tradução do filme, é preciso delinear algumas importantes considerações sobre distintos aportes fílmicos: televisão e cinema.

Enquanto o filme *strictu sensu* é realizado para o cinema, o telefilme consiste em uma produção audiovisual concebida em regra para a televisão. Nos anos 1970, muito se discutiu acerca das diferenças entre cinema e televisão, discussão que hoje em grande parte perde o sentido, uma vez que suas formas e formatos se confundem:

O público médio não distingue com clareza os espaços dramáticos de TV na sua especificidade. A tela de TV se converteu na maior sala de projeção de cinema. Não só passam na TV, em cada ano, milhares de filmes que foram feitos para o cinema, como a legislação atual prevê esse caminho como sendo natural (COMPARATO, 2009, p. 337).

O telefilme costuma ter a duração de 90 minutos, sendo sua estrutura muito semelhante à de um longa-metragem para o cinema. Christian Metz (1980) refere-se à televisão e ao cinema como a “pequena tela” e a “grande tela” respectivamente, mas afirma que ambas compartilham uma linguagem comum, sendo os dois aportes midiáticos mais próximos que distantes e suas diferenças de quatro ordens: tecnológicas; sócio-político-econômicas; psicossociológicas e afetivo-perceptivas; e na programação do veículo.

Hutcheon (2013) adverte, no entanto, que a própria institucionalização de uma mídia,

seja a televisão ou o cinema, é capaz de gerar expectativas e demanda técnicas específicas, pois as “distinções entre as mídias e os modos chamam a atenção para uma diferença óbvia na forma como somos absorvidos por uma história adaptada – física, intelectual e psicologicamente” (HUTCHEON, 2013, p. 182).

A linguagem televisiva é definida por Comparato (2009) como polimórfica, uma vez que sua programação abrange diversos tipos de linguagens como telenovelas, telefilmes, seriados, noticiários e publicidade, enquanto o cinema é monomórfico, pois, no cinema, um filme mantém um mesmo tipo de linguagem durante toda a projeção durante a sessão.

A diferença mais nítida entre telefilmes e películas exibidas em salas de cinema é, portanto, o meio difusor. No caso da televisão, o emissor é o concessionário do canal, e há técnicas, linguagens e características que lhe são próprias. Primeiramente, a linguagem televisiva é interrompida enquanto que a do cinema é contínua. A realização de telefilmes deve então levar em consideração a interrupção do discurso fílmico, de modo a ser “construído de forma a manter, antes e depois da interrupção para a publicidade, o mesmo grau de atenção do público telespectador” (COMPARATO, 2009, p. 358). Portanto, o roteiro do gênero telefilme deve ser realizado tendo em conta a demarcação de publicidade, em que a ação e o ritmo devem ser engendrados a partir dessas pausas:

A experiência de leitura particular e individual está, de fato, mais próxima dos espaços privados e domésticos da televisão, do rádio, do DVD, do vídeo e do computador do que a experiência pública e coletiva numa sala de cinema escura de qualquer tipo. E quando sentamos no escuro, quietos e parados, para ver corpos reais falando ou cantando no palco, o nível e o tipo de engajamento são diferentes de quando sentamos em frente a uma tela e a tecnologia media a “realidade” para nós (HUTCHEON, 2013, p. 52-53).

Essas características intrínsecas a cada mídia exigem conseqüentemente tempos de atenção específicos, e Comparato (2009) define “tempo de atenção” como a quantidade de minutos necessária para atrair o espectador, que varia de acordo com o meio de comunicação. No cinema, a palavra perde consideravelmente importância “devido ao maior peso da imagem diante da distorção da dimensão” (COMPARATO, 2009, p. 362), em grande parte também a suas especificidades intrínsecas – tela grande, sala escura e domínio da imagem.

Todos esses elementos contribuem consideravelmente para a concentração do espectador, e “o tempo de atenção é determinado pela intensidade do tempo dramático na sucessão de imagens” (COMPARATO, 2009, p. 362). Assim, os filmes vistos em amplas, escuras e silenciosas salas de cinema provocam “uma sensação tanto de coletividade anônima quanto de confinamento imersivo” (HUTCHEON, 2013, p. 181), que difere

consideravelmente da experiência de assistir a um filme no aparelho televisivo em casa:

(...) quando assistimos à TV em casa, somos interrompidos por propagandas, por membros e amigos da família e por telefonemas, de uma forma que raramente ocorre quando assistimos a um filme no cinema ou a um musical no teatro (HUTCHEON, 2013, p. 181).

O desafio do telefilme então consiste essencialmente na administração desse tempo de atenção. Diferentemente do cinema, o tempo de atenção de um telefilme é substancialmente menor e, por essa razão, a televisão necessita atrair o espectador, e os *fade-in* (entrada de uma cena que sublima a anterior) e os *fade-out* (desaparecimento de uma cena e surgimento de uma nova) auxiliam os telefilmes sob a lógica dos cortes comerciais que abrem brechas para a interação do espectador:

O fato de o televisor se encontrar num ambiente iluminado, onde as pessoas falam entre si, o telefone toca, (...) etc., exige que o tempo dramático seja incisivo e que as ações se sucedam com muito mais dinamismo do que no cinema (COMPARATO, 2009, p. 362).

Ainda sobre as especificidades de cada mídia, Leonardo Campos (2013) acrescenta que o telefilme deve visar especialmente à encenação, uma vez que o ator deve representar não para a câmera, mas para aquele com quem contracenava, sem extrapolar suas emoções, seus gestos e sua voz para além da distância que os separa, o que exigiria uma dramaturgia com foco na expressividade.

Além disso, nos telefilmes predominam os primeiros planos, e a trilha sonora desempenha papel fundamental e articulador, pontuando ou adicionando novas camadas de sentido nas transições entre os blocos das tramas. E caberá ao roteirista, em todo o caso, escrever o roteiro de acordo com o meio difusor para o qual se destina, se a tela grande do cinema ou a tela pequena da TV.

Delineadas as especificidades de ambos os aportes midiáticos que enviesarão a transposição do romance *O castelo* por Haneke, dedicamos a próxima seção a sua proposta estética, com o objetivo de permitir uma análise mais detida da transposição objeto desta análise.

## 1.5 A estética hanekeana: um panorama geral

Após percorrermos os filmes que compõem a obra de Haneke, observamos que a estética estabelecida ao longo de sua filmografia volta-se especialmente para uma proposta de engajamento do espectador, por meio de recursos que ora incomodam, ora frustram a experiência espectral. Por meio de enquadramentos estáticos, planos fixos, planos-sequências de longa duração e *off screen*, seus filmes revelam um marcante calculismo técnico.

A escolha meticulosa do quadro, o ato de reenquadrar e o recuso de mover a câmera denunciam a intenção de criar um distanciamento entre objeto filmico e espectador: “com o enquadramento, Haneke consegue o tipo de efeitos de distanciamento os quais o fizeram merecer o epíteto de ‘brechtiano’” (CAPISTRANO, 2011, p. 80), e o ritmo lento e as longas tomadas são responsáveis por criar grande tensão em seus filmes.

O recorrente uso do espaço *off screen* torna aquilo que não aparece na tela parte estruturante da narrativa, criando um antagonismo entre o visível e o não visível, que estimula a atividade espectral e demanda uma postura ativa daquele que tem contato com o filme na construção de sentidos:

É sempre melhor instigar a imaginação do espectador que lhe impor as imagens, porque a imagem é sempre mais banal. (...). A razão puramente cinematográfica para isso é que a imaginação oferece mais que a imagem<sup>21</sup> (HANEKE, 2012, p. 142).

Ainda sob a premissa de dar liberdade à atividade espectral, destinando espaços para que espectador julgue as imagens por si só, a música em seus filmes terá uma função distinta. No cinema, usualmente, a trilha sonora tem a função de conduzir a reação do público diante da trama, criando emotividade e, outras vezes, destina-se principalmente a esconder as falhas da *mise-en-scène*:

As trilhas sonoras nos filmes, portanto, acentuam e dirigem as respostas do público a personagens e à ação, (...) nos quais a música junta-se aos demais efeitos sonoros tanto para sublinhar quanto para criar reações emocionais (HUTCHEON, 2013, p. 70-71).

---

<sup>21</sup> “C’est toujours mieux de faire travailler l’imagination du spectateur que de lui imposer des images, car l’image est toujours plus banale. (...) La raison purement cinématographique, c’est que l’imagination apporte plus que l’image”.

Desde o seu ingresso no cinema em 1989, Haneke prescinde de trilha sonora, e a música é apresentada sempre em sua forma diegética e não adjetiva, sob a recusa de usá-la como artifício para manipular sensações e sentimentos no espectador ou como instância agregadora de sentido.

Seguindo essa lógica, Haneke evita ser explícito, optando pela inferência. Seus filmes não explicitam a verdade, fazendo reverberar a ideia bakhtiniana de que a verdade “não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce *entre os homens*, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica” (BAKHTIN, 2013, p. 125, grifos do autor) e permitindo que qualquer ideia de verdade seja conjecturada por aquele que terá contato com o aparato fílmico.

Essa ideia de inatingibilidade da verdade corrobora também para uma estética fragmentária: “Essa fragmentação ou senso de conhecimento parcial é talvez mais óbvia na aura minimalista que constitui uma parte significativa do estilo da assinatura de Haneke”<sup>22</sup> (COULTHARD, 2010, p. 20). Sob esse aspecto, é bastante sintomático que uma das expressões que mais aparece em seus filmes seja “*Ich weiß nicht*”<sup>23</sup>:

Ao espectador não cabe observar, mas apenas olhar os fragmentos da realidade que lhe mostro. É como na vida, na qual não se conhece jamais toda a realidade, mas apenas pequenos pedaços. Nossa percepção do mundo é sempre fragmentada. (...) na vida cotidiana, não se sabe nunca se alguém mente. Como não é o caso, todo o mundo mente e deve-se aceitar que a mentira existe. Se alguém afirma uma coisa e um outro o contrário, não se pode sempre saber onde está a verdade<sup>24</sup> (HANEKE, 2012, p. 238).

Ao oferecer pouca informação sobre seus personagens e suas vivências pessoais, descortina-se uma predileção pelo inexplicável, por meio de filmes que provocam e frustram interpretações fáceis. As condutas dos personagens são cuidadosamente representadas, mas sem jamais julgá-las por uma *mise-en-scène* que revele quais medidas deveriam ser tomadas, sob a rejeição de um discurso maniqueísta.

Um dos principais métodos dramaturgícos presentes da filmografia hanekeana consiste em uma aparente indeterminação do enredo, apresentado de forma lacunar e fragmentária, e frustrar o espectador parece ser o objetivo maior: “Esse é o objetivo que

<sup>22</sup> “*This fragmentation or sense of partial knowledge is perhaps most obvious in the aural minimalism that constitutes a significant part of Haneke’s signature style*”.

<sup>23</sup> Tradução para o português: “Eu não sei”.

<sup>24</sup> “(...) *Le spectateur n’a pas à observer, mais simplement à regarder les fragments de réalité que je lui montre. C’est comme dans la vie, on ne connaît jamais toute la réalité, seulement de petits morceaux. Notre perception du monde est toujours fragmentée. (...) dans la vie quotidienne, on ne sais jamais si quelqu’un vous ment. Comme ce n’est pas le cas, tout le monde ment et on doit accepter que le mensonge existe. Si quelqu’un affirme une chose et un autre le contraire, on ne peut pas toujours savoir où est la vérité*”.

procuro: deixar um lugar ao espectador, para que ele possa se apropriar do filme a sua maneira, com a sua cultura e o seu modo de pensar”<sup>25</sup> (HANEKE, 2012, p. 233).

Com filmes que prescindem da psicologização e da subjetividade, as ações e as motivações não são facilmente explicadas. A insistência na natureza antipsicológica fica evidente em uma composição narrativa que recorre a planos objetivos e distanciados, à eventual falta de diálogo e à introspecção, revelando uma emotividade muda.

Os desfechos de seus filmes são usualmente ambíguos e corroboram a intenção de um cinema que prima pela responsividade espectral: “o que estes finais truncados projetam no infinito é a informação imaginativa do leitor [e do espectador], não a materialidade da sequência narrativa” (METZ, 1977, p. 31). A esse respeito, Haneke (2012) confessa que sua maior preocupação ao fazer um filme é permitir o máximo de interpretações possíveis e convidar o espectador a realizar suas próprias reflexões a partir do que lhe é mostrado:

No final das contas, essa é a minha principal preocupação: o filme não deve chegar a um fim na tela, mas engajar os espectadores e procurar seu lugar em seus quadros cognitivos e emotivos<sup>26</sup> (HANEKE, 2000, p. 172).

Por essa razão, é preciso ser meticuloso e vigilante em relação aos desfechos dos filmes, para que ele não se feche sobre o ponto de vista do realizador, mas incite o espectador a investir suas próprias convicções. Dessa forma, a construção representativa constitui um processo de instabilidade e frustração, deixando o espectador desapontado em relação às normas tradicionais de representação. Quando a distorção passa a integrar o enredo fílmico, a real relação entre imagem e sentido parece ameaçada.

Em seus filmes, Haneke compartilha sua visão aparentemente sombria do mundo, ao realizar filmes que provocam e frustram a interpretação, contrariando a premissa de Aumont de que “o filme é uma obra finita, mostra as coisas fixando-as e interpretando-as” (AUMONT, 2004, p. 31), pois Haneke recusa a interpretação sistemática na diegese fílmica, oferecendo ao espectador uma arena de diálogo.

Suas histórias falam do mundo sensível de pessoas solitárias e deslocadas de suas próprias vidas, que habitam multidões e que compartilham uma situação limítrofe, “(...) histórias, enfim, que a um só tempo convidam o espectador a assumir uma atitude crítica em

---

<sup>25</sup> “*C’est le but que je recherche: laisser une place au spectateurs, afin qu’il puisse s’approprier le filme à sa façon, avec sa culture et sa manière de penser*”.

<sup>26</sup> “*That is my principal concern after all: the film should not come to an end on the screen, but engage the spectators and find its place in their cognitive and emotive framework*”.

relação às imagens, e o arrancam do conforto e da segurança da poltrona da sala de projeção” (REBELLO, 2011, p. 98). Sobre a falta de respostas em seus filmes, o diretor adverte os espectadores frustrados:

Nós sempre tentamos encontrar respostas; é toda a história da filosofia e da arte. O homem tenta resolver seus problemas existenciais procurando respostas definitivas, mesmo que ele saiba que não existam. O simples fato de continuar buscando dá de fato todo o sentido a sua vida<sup>27</sup> (HANEKE, 2012, p. 160).

Assim, sob a recusa sádica da coerência narrativa presente no cinema dominante, tendo a crueldade como tema e o distanciamento como método, Haneke mostra toda a capacidade do cinema de perturbar e desestabilizar as percepções do espectador. Na última seção deste Capítulo, buscaremos demonstrar de que forma essa estética voltada para o espectador engendra aquilo que chamamos de “cinema de liberdade”.

### 1.6 A concessão espectral no cinema de liberdade de Haneke

Para Bakhtin (1997), os enunciados não são indiferentes uns aos outros, não havendo neutralidade das vozes, sendo cada plano enunciativo eco e reverberação de outros enunciados, em que cada enunciado refuta, confirma, complementa e depende dos outros, revelando o caráter responsivo do processo de transposição ou transcrição fílmica:

Um enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação verbal de uma dada esfera. As fronteiras desse enunciado determinam-se pela alternância dos sujeitos falantes. Os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem autossuficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. (...) O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera (a palavra “resposta” está empregada aqui no sentido lato): refuta-os, confirma-os, completa-os, supõe-nos conhecidos e, de algum modo ou de outro, conta com eles (BAKHTIN, 1997, p. 291).

Sob essa perspectiva, a obra fílmica que se propõe a traduzir imagicamente um romance consiste na contrapalavra, oriunda do que Bakhtin chamou de responsabilidade. A partir dessa contrapalavra, é possível perceber a construção de diálogos entre obras já produzidas e capazes de ensejar futuros diálogos. O diretor, interlocutor da obra literária,

---

<sup>27</sup> “On essaie toujours de trouver des réponses; c’est toute l’histoire de la philosophie et de l’art. L’homme essaie de résoudre ses problèmes existentiels en trouvant des réponses définitives, même s’il sait qu’il n’y en a pas. Le simple fait de continuer à en chercher donne en fait tout son sens à sa vie”.

acaba por atuar como parceiro na atividade criativa, tornando-se assim responsável pela obra, o que se refletirá também no espectador:

A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua, mas também com a culpa mútua. O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. O indivíduo deve tornar-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida, mas também penetrar uns nos outros na unidade da culpa e da responsabilidade (BAKHTIN, 2010, p. XXXIV).

A Estética da Recepção ou Teoria da Recepção, que começa a ter destaque principalmente a partir dos anos 1970, pode nos ajudar a compreender essa dinâmica espetacular. Teóricos como Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser e Karlheinz Stierle defendem que o leitor não mais é considerado um receptor meramente passivo do significado do texto, mas sim colaborador ativo no processo estético, auxiliando na construção do seu significado. Assim, a Estética da Recepção sugere a abertura do horizonte de significação no campo da literatura correlacionando o papel fundamental do receptor, premissa que pode ser replicada na relação entre espectador e filme.

O sentido atribuído pelo leitor em Iser (1996) consiste em uma atividade tipicamente criadora, ao atuar no preenchimento das lacunas e dos vazios por meio da capacidade imaginativa:

(...) o desequilíbrio entre determinação e indeterminação intencionada pelo próprio texto, que é destituído quando o leitor preenche os vazios do texto, com sua própria criatividade e, assim, altera a figura de relevância do texto (STIERLE, 2002, p. 149-150).

A perspectiva da Estética da Recepção então elege como objeto de pesquisa a função de construção textual resultante da leitura do texto, fazendo seu “o princípio hermenêutico segundo o qual a obra se enriquece ao longo dos séculos com as interpretações que delas são dadas” (ECO, 2010, p. 9). Afinal, o funcionamento de um texto *lato sensu* – verbal e não verbal – explica-se levando em consideração, “além ou em lugar do momento gerativo, o papel desempenhado pelo destinatário na sua compreensão, atualização, interpretação, bem como o modo com que o próprio texto prevê essa participação” (ECO, 2010, p. 2).

Pensando ainda na dinâmica dialógica que permeia as transposições fílmicas e seu contato com o público, Schneiderman (1983) já nos advertia da importância de evitar a tentação de tornar tudo dialógico. Mais do que a exigência de pluralidade vocal, é

imprescindível que o enunciado leve em consideração aquele a quem é direcionado, até mesmo porque “o dialogismo bakhtiniano (...), que não é de modo algum a simples ocorrência de mais de uma voz, o “diálogo” no sentido corrente, mas o fato de que toda palavra se emite na expectativa do discurso do interlocutor” (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 70).

Sob essa perspectiva de análise, é necessário admitir as instâncias receptivas presentes no exercício da transposição fílmica. Partimos da premissa de que a apropriação da literatura na construção de um filme envolve, no mínimo, duas instâncias receptivas. Inicialmente, temos a leitura do texto-fonte feita por aqueles envolvidos na realização do filme, a que chamaremos de receptores primários, e também uma segunda instância receptiva realizada pelo espectador, a recepção espectral, que consiste nos receptores secundários.

Enquanto leitor em primeira instância receptiva do romance a ser transposto filmicamente, a Haneke, juntamente com sua equipe, compete fazer escolhas, o que implica a intervenção desses leitores na representação de suas preferências particulares:

(...) além do enunciado, existe a recepção. Cada ouvinte, cada leitor, cada espectador traz um tipo de equivalente de complexidade à recepção da comunicação, traz um âmbito de contextos no qual a “palavra” é recebida e integrada ao seu mundo de receptor. O receptor pode “ouvir” a palavra enquanto membro de um determinado grupo ocupacional, de um determinado partido político ou de uma determinada comunidade religiosa, cada qual tendo sua própria “linguagem” que nem sempre está em sintonia completa com as outras (NEWCOMB, 2010, p. 369).

No processo de decodificação das mensagens inscritas no romance, à primeira instância receptiva compete dar materialidade visual ao texto literário:

A significação frasal é uma hipótese, que se erige sobre uma quantidade de significados correlacionados, que, por sua vez, são projetados sobre a base material dos significantes. O núcleo do significado frasal assim obtido é definível como “estado de fato”. Na acepção própria do termo, este “estado de fato” é o primeiro passo da recepção. Para a constituição do “estado de fato”, no entanto, é necessária não só a atividade redutora do leitor, como, ao mesmo tempo, uma atividade catalisadora, que ocupe os vazios (LIMA, 1979, p. 138).

Em suas propostas receptivas de transcrição midiática, Haneke visa encontrar um sistema de correspondências entre a escrita e a imagem, a ponto de a angústia de seus protagonistas ir aos poucos consumindo os espectadores, que se encontram diante da representação do estado oprimido do indivíduo da sociedade moderna.

Nesse sentido, sua arte fílmica parece suceder ao cinema da crueldade de Eric Von Stroheim, Carl Dreyer, Luis Buñuel e Alfred Hitchcock, ao admitirmos que seu trabalho é dominado “pelo sadismo, que se desenvolve sob o signo da violência e da crueldade” (BAZIN, 1989, p. 05), e seu cinema omissivo demonstra o valor cinematográfico da elipse, mostrando ao espectador o valor daquilo que não é mostrado. E assim como Stroheim, nas palavras de Bazin, Haneke:

Vai devolver ao cinema sua função primeira, vai reensiná-lo a *mostrar*. Ele assassina a retórica e o discurso para fazer a evidência triunfar; sobre as cinzas da elipse e do símbolo, criará um cinema da hipérbole e da realidade; contra o mito sociológico do astro, herói abstrato, ectoplasma dos sonhos coletivos, afirmará a encarnação mais singular do ator, a monstruosidade do individual (BAZIN, 1989, p. 07, grifo do autor).

Em uma crítica feita em um artigo intitulado *Terror e Utopia da Forma: Au harsard Balthazar de Robert Bresson*, Haneke é enfático:

O cinema perdeu a oportunidade, relativamente nova em comparação à literatura, de representar a realidade como uma impressão sensorial total, de desenvolver formas que mantenham ou até mesmo, pela primeira vez, permitam o diálogo necessário entre uma obra de arte e seu recipiente. A mentira que se passa por verdade virou a marca registrada do cinema, sendo uma das mais lucrativas nos anais da indústria do entretenimento (HANEKE, 2011b, p. 20).

A dicotomia entre as recepções primárias e secundárias presentes na experiência fílmica é então permeada pela categoria do pensamento participativo, ativo e responsivo, sendo assim possível inserir a reflexão bakhtiniana na análise da enunciação fílmica:

No acontecimento artístico há dois participantes: um passivo-real, outro ativo (autor-contemplador); a saída de um desses participantes destrói o acontecimento artístico, restando-nos apenas uma ilusão precária de acontecimento artístico – o falseamento (embuste artístico de si mesmo); o acontecimento artístico é irreal, não se realizou de verdade (BAKHTIN, 2010, p.185).

Em um universo dominado pelo sofrimento e pela anomia, por meio de filmes que rejeitam qualquer tipo de delicadeza ou concessões, Haneke clama por uma postura ativa dos espectadores, esses “sujeitos cada vez mais reduzidos à condição de observadores remotos” (CAPISTRANO, 2011, p. 10), chamando-os a participar do acontecimento artístico.

Em toda a sua filmografia, ao espectador é concedido espaços para reflexões e conjecturas, o que permite e até exige uma postura ativa daquele que entra em contato com o filme. Essa abertura foi um recurso muito presente em Bertold Brecht, cuja dramaturgia não elabora soluções, cabendo “ao espectador tirar conclusões críticas daquilo que viu” (ECO, 1991, p. 49).

Embora não seja adequado reduzir a filmografia do diretor a um mero exercício de brechtianismo, seus filmes manifestam claramente uma série de princípios propostos pelo dramaturgo. Stam (2003) elenca esses princípios, em que parte considerável encontra-se indiscutivelmente presente na obra do diretor: a criação de um espectador ativo; a rejeição de uma estética totalizante em que todas as pistas são colocadas a serviço de um sentimento único e inequívoco; a arte enquanto evocação à *práxis*, que rejeita a mera contemplação do espectador, de quem se exige uma postura proativa diante do mundo; a personagem como contradição; a iminência do sentido, que permite que o espectador elabore o sentido do jogo de vozes contraditórias presentes no texto; e o desvelamento da causalidade.

A recusa de forjar relações de causa e efeito, em que a motivação dos personagens permanece obscura, sugere o caminho para a reflexão imagética e consiste em uma estratégia cara ao diretor. Em Brecht e Haneke, as normas do realismo dramático e da continuidade narrativa como estilo são drasticamente colocadas em xeque, e o elemento da reflexividade fílmica, “uma arte que revelasse os princípios da sua própria construção” (STAM, 2008, p. 337), será defendida por ambos na exigência de um espectador ativo e responsivo:

Em parte uma resposta aos espetáculos visceralmente manipuladores do nazismo, Brecht queria cultivar um espectador ativo, crítico e pensante que não se identificasse emocionalmente com heróis ou com a ficção. O dramaturgo propôs estratégias específicas para atingir este objetivo: por exemplo, utilizar uma estrutura narrativa fraturada, interrompida, dirigir-se diretamente ao público (STAM, 2008, p. 336).

Por meio dessa reflexividade, Haneke lembra o espectador da natureza construída de sua proposta mimética:

(...) a reflexividade fílmica se refere ao processo pelo qual os filmes trazem a primeiro plano sua própria produção (...), sua autoria (...), seus procedimentos textuais (...), suas influências intelectuais (...) ou sua recepção (...). Chamando atenção para a mediação cinematográfica, os filmes reflexivos subvertem o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo, um espelho transitando pelas ruas (STAM, 2003, p. 174).

Seus filmes possuem essa dimensão autoreflexiva, chamando “a atenção para o cinema e para o seu próprio estatuto de artefato” (STAM, 2008, p. 354) e vinculando o diretor à crítica austríaca do pós II Guerra, quando o nazismo mostrou a eficácia da arte na exploração da mídia como elemento de manipulação. Por essa razão, em alguns momentos os artefatos são explicitados, a exemplo da piscadela que Paul dá para o espectador em *Funny Games*, instaurando a dúvida sobre a realidade do que é mostrado. A intenção de Haneke ao mostrar a artificialidade do mundo é nos lembrar de que não estamos diante do real, mas sim de uma realidade mediada pelo espetáculo.

Em sua filmografia, percebemos ainda que Haneke retira a previsibilidade e revela a capacidade criativa de narrar histórias capazes de engajar o espectador quando em contato com a obra fílmica, convidando-o a preencher as lacunas deixadas pelo afrouxamento da causalidade no encadeamento do filme. Ao optar por não representar as causas dos atos, ao espectador torna-se mais complexa a identificação de um padrão de encadeamento do enredo, demandando uma postura mais ativa da inteligência da audiência fílmica. A predileção por uma estética fragmentária e não explícita pode ser identificada inclusive na já mencionada recusa dos *flashbacks*. A função do *flashback* consiste essencialmente em adicionar informações sobre a trama: ao retroceder no tempo, oferece-se, em regra, um aporte explicativo e que parece justificar aspectos relevantes.

Por meio de narrativas elípticas e fragmentárias, “Haneke faz do incompleto um procedimento estético e narrativo” (TRINDADE; REZENDE; 2011, p. 242). Em seus filmes, informações são ocultadas e sonegadas e, ao final, vemo-nos diante do paradoxo das imagens, “que mostram e escondem, mas que em seu passar deixam alguma materialidade, algum afeto, alguma suspeição” (TRINDADE; REZENDE; 2011, p. 245).

Assim, a ruptura sistemática do fluxo narrativo, o estranhamento, a abertura interpretativa e o desprazer espectral imediato são elementos que tornam o espectador partícipe no processo de construção de sentido: “Numa perspectiva dialógica de comunicação, contudo, o espectador é ativo, aceitando, rejeitando ou modificando aquilo que lhe é oferecido.” (NEWCOMB, 2010, p. 381). Essa convocação do espectador uma vez mais nos leva ao princípio ativo dos discursos na perspectiva bakhtiniana:

Na vida real do discurso [podemos substituir por discurso midiático], toda compreensão concreta é ativa: ele liga o que deve ser compreendido ao seu próprio círculo, expressivo e objetual e está indissolivelmente fundido a uma resposta, a uma objeção motivada – a uma aquiescência. Em certo sentido, o primado pertence justamente à resposta, como princípio ativo: ela cria o terreno favorável à compreensão de maneira dinâmica e interessada. A compreensão amadurece apenas na resposta. A compreensão e a resposta

estão fundidas dialeticamente e reciprocamente condicionas, sendo impossível uma sem a outra (BAKHTIN, 1990, p. 90).

Se o monologismo é a negação “da isonomia entre consciências em relação à verdade” (BAKHTIN, 2013, p. 320), afastamos o cinema hanekeano desse monologismo em sentido superior, pois sua estética reafirma a “relação de reciprocidade inteiramente nova e especial entre a minha verdade e a verdade do outro” (BAKHTIN, 2013, p. 320):

O monologismo é a extrema negação da existência de outra consciência isônoma e isônomo-responsiva fora de si mesma, de outro *eu* “*tu*” isônomo. No enfoque monológico (em forma extrema ou pura), o *outro* permanece inteiramente apenas *objeto* da consciência, e não outra consciência. Dele não se espera uma resposta que possa modificar tudo no universo da minha consciência. O monólogo é concluído e surdo à resposta do outro, não o espera nem reconhece nele força *decisiva*. Passa sem o outro e por isso reifica, em certa medida, toda a realidade. Pretende ser a última palavra. Fecha o mundo representado e os homens representados (BAKHTIN, 2013, p. 329, grifos do autor).

Ao analisar a obra de Fourier e dialogando com Bakhtin, Barthes (2005) estabelece duas interessantes noções sobre sistema e sistemática, que enriquece o monologismo e o dialogismo bakhtinianos:

(...) o *sistema* é um corpo de doutrina em cujo interior os elementos (...) se desenvolvem logicamente (...). Por ser fechado (ou monossêmico), o sistema é sempre teológico, dogmático. (...) o *sistemático* é o jogo do sistema; é linguagem aberta, indefinida, despegada de toda ilusão (pretensão) referencial: o seu aparecimento, de constituição, não é o “desenvolvimento”, mas a pulverização, a disseminação (a poeira de outro do significante); é o discurso sem “objeto” (não fala senão de viés, tomando-a obliquamente: caso da Civilização para Fourier) e sem “sujeito” (ao escrever, o autor não se deixapear pelo sujeito imaginário, pois “planta” a sua função de enunciador de maneira tal que não se pode decidir se ela é séria ou paródica). É um delírio amplo, que não fecha, mas permuta (BARTHES, 2005, p. 126-127, grifo do autor).

Enquanto o *sistema* vive de duas ilusões, a da transparência e a da realidade, a *sistemática* prescinde de qualquer artifício ilusório. Assim, aquele será monológico e este dialógico, pois é constituído pela operacionalização de ambiguidades:

Em face do sistema, monológico, o sistemático é dialógico (é operacionalização de ambiguidades, não sofre contradições); é uma escritura, tem dela a eternidade (a permutação perpétua dos sentidos ao longo da História) (BARTHES, 2005, p. 127).

Se o discurso monologicamente fechado é insuscetível de resposta, a estética de liberdade de Haneke propõe a instauração de um discurso dialógico, sempre em construção. No caso específico das transposições literárias, ao falar *do* texto, fala-se *com* o texto e, posteriormente, chama o espectador para participar desse diálogo, envolvendo uma pluralidade de consciências.

Na arena do grande diálogo, Haneke manifesta uma postura dialógica equipolente, em que as vozes – dos personagens, do diretor, da equipe fílmica e do espectador – encontram-se em pé de igualdade, sob a premissa essencial de construir “o todo da obra como um grande diálogo, ao passo que autor atuaria como organizador e participante desse diálogo, sem reservar-se a última palavra” (BAKHTIN, 2013, p. 82).

Ao estabelecer um enunciado imagético inacabado, a estética hanekeana suscita como condição para “a comunicação com o público a existência do outro como categoria, como sujeito plenivalente nesse processo de comunicação” (BEZERRA, 2005, p. 68), com filmes que se inserem em um projeto de polêmica e problematização. Isso fica evidente quando se concede ao espectador fílmico a função de intervir no sentido do filme, aceitando esse outro “como sujeito da sua própria palavra” (BEZERRA, 2005, p. 69). Assim, o dialogismo em Haneke consiste em um projeto estético que privilegia um “cinema de liberdade”:

Por anos, venho tentando devolver aos espectadores um pouco do tipo de liberdade que eles têm em outras artes. Música, pintura, as belas artes dão aos seus receptores espaço para respirar na sua consideração do trabalho. (...) se o cinema aspira ser uma arte, deve levar ao público a quem se dirige a sério e, tanto quanto possível, tentar devolver a ele a liberdade perdida (HANEKE, 2011a, p. 292).

E o dialogismo de sua estética aproxima-se daquilo que Bakhtin identificou na obra de Dostoiévski por “diretriz dialógica”, uma vez que a ideia artística e estética presente em sua filmografia volta-se a este outro, o espectador, o que determinará eventuais deformações do estilo e toda a sua forma, pois o dialogismo advém de uma construção artística com “a mais intensa orientação voltada para o outro” (BAKHTIN, 2013, p. 284).

Assim, todos esses elementos convergem para o que chamamos de “cinema de liberdade”, que sugere, além do conceito de autor-criador bakhtiniano, a exigência de um espectador-criador, cuja busca deve transcender os sentidos ordinários e ir ao encontro da invenção permanente. Cada leitor e espectador estabelece vínculos significativos, por meio da

estrutura do texto e da imagem e de sua própria projeção em relação ao que é lido e visto, a fim de preencher as lacunas, demarcando uma função criadora:

Dentro dessa comunicação poliglota que conhecemos como sociedade, então, toda enunciação que vai do orador para o ouvinte, do escritor para o leitor, dos criadores para o público, está ligada a um sistema de significados múltiplos. Toda “palavra” – e Bakhtin usa a ideia de “a palavra” para exprimir qualquer enunciação – é construída e infiltrada, por esses significados (NEWCOMB, 2010, p. 368).

O projeto estético de um “cinema de liberdade” coaduna-se ainda com a ideia de obra aberta de Umberto Eco. Eco (1991) denomina “poética da sugestão” a obra que se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor:

(...) nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão, o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, para que este extraia de sua interioridade uma resposta profunda, elaborada por misteriosas consonâncias (ECO, 1991, p. 46).

Enquanto a transposição midiática da literatura para o aporte fílmico impulsiona “o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação” (ECO, 1991, p. 44), o cinema omissivo de Haneke deixa propositalmente espaços brancos a serem preenchidos pela atividade complementar do espectador:

(...) o espaço branco em torno da palavra, o jogo tipográfico, a composição espacial do texto poético, contribuem para envolver o termo num halo de indefinição, para impregná-lo de mil sugestões diversas (ECO, 1991, p. 46).

Juan A. Hernández (2009) chega a afirmar que nunca viu uma obra em que o espectador formasse parte do espetáculo de maneira tão integral, ao oferecer-lhe poder, por meio de uma criação não monológica, uma vez que o discurso deixa de ser autoritário e abre-se ao diálogo. Por meio de filmes que não pretendem oferecer caminhos para a salvação e nem escolhe a via demagógica da politização indignada para oferecer respostas, caberá ao espectador tecer conclusões da soma dos arranjos sob aspectos herméticos da obra, representada pela imagem de uma crueldade artificialmente criada e esteticizada.

Retomando as classes de leitores de Goethe mencionados no segundo epílogo deste capítulo, Haneke parece finalmente inserir-se na categoria daquele leitor que julga gozando e goza julgando, o que lhe possibilita recriar genuinamente uma obra de arte em sua melhor

acepção. Passemos então ao romance *O castelo* que foi transposto midiaticamente pelo diretor, para, em seguida, avaliarmos de que forma esse texto literário contribui para sua peculiar composição estética.



## CAPÍTULO II

### **O CASTELO POR FRANZ KAFKA**

*Não posso continuar escrevendo. Cheguei ao limite definitivo, onde ficarei esperançado talvez durante anos, para depois tornar a iniciar talvez novo relato, que também ficará por terminar.*

**Franz Kafka**, nos *Diários*, em 30 de novembro de 1914

Antes de pensarmos individualmente o texto d'*O castelo*, buscaremos delinear alguns comentários sobre a função do romance, na tentativa de contextualizar a estética proposta por Franz Kafka (Praga, 1883-1924). Para tanto, recorreremos a Georg Lukács e sua teoria romanesca. Para Lukács (2000), a forma artística constrói-se nas relações estabelecidas entre a consciência do artista e o mundo concreto em que vive. Em sua análise, contrapõe a antiguidade grega e o moderno mundo burguês, sugerindo que uma estética épica surge das chamadas culturas fechadas e, por essa razão, com baixo grau de complexidade, o que dava a impressão de uma totalidade do mundo. O romance, por outro lado, reflete a ruptura entre o homem e o mundo, distanciando-o da estética épica fundamentada em uma homogeneidade:

O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2000, p. 55).

Os personagens do romance seguem assim seus destinos e encontram-se sozinhos, a caminho de um fim incerto. Lukács ainda estabelecerá uma diferença entre o herói épico e o herói romanesco, este sendo considerado problemático pelo teórico. Se o herói épico possuía a impressão da totalidade sensorial, atribuindo perigo exclusivamente àquilo que lhe era estranho e exterior, o herói problemático do romance busca em si mesmo, por meio do autoconhecimento, um sentido vital para sua existência degenerada, uma vez que, para o herói do romance, o perigo passa a habitar os dois mundos: o interior e o exterior.

Em *História Social da Arte e da Literatura*, o historiador da arte Arnold Hauser (1994) apontará ainda a deflagração da crise do romance psicológico, fenômeno atribuído à

nova literatura. Trabalhos de escritores centrais dessa nova fase literária como Franz Kafka e James Joyce não mais seguirão as premissas dos romances psicológicos como eram as grandes obras da literatura do século XIX:

A um mundo do qual nos sentimos alienados, corresponde melhor uma literatura que também nega a falsa totalidade e a transparência de sentido. Nessa literatura tudo se torna enigma (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 28).

Assim, o romance psicológico, cuja estrutura se apoiava na linearidade e na previsibilidade, encontrava-se em descrédito. Também o personagem principal do romance, segundo Hauser (1994), perde espaço devido a um gradativo processo de abandono do enredo, que culminou no afastamento da descrição psicológica como técnica narrativa e resultou na perda paulatina das principais características do romance tradicional: a subjetividade, com personagens individualizados, a linearidade temporal e o espaço definido.

Kafka antecipará esses procedimentos que permitiram que o romance tradicional cedesse lugar a uma nova forma romanesca, ao conciliar a ideia de herói problemático de Lukács e despsicologizado de Hauser. Enquanto o romance psicológico centra a narrativa e a conduta dos personagens nos motivos íntimos das decisões e indecisões humanas, tendo como expoentes romances como *As ligações perigosas* de Choderlos de Laclos e *Crime e Castigo* de Dostoiévski, as narrativas que trazem personagens sem passado, memória e recordações prescindem dos usuais atributos psicológicos para defini-los.

Essa recusa à psicologização pode ser atribuída aos principais personagens kafkianos, Josef K. e K., desprovidos da acentuação psicológica típica da narrativa tradicional. N’*O castelo*, por exemplo, encontramos personagens não individualizados, atenuação do enredo e sucessão de fatos que se repetem e se reverberam.

Em uma época em que a pintura já há muito havia perdido espaço para a fotografia, a literatura também ia cedendo lugar para o jornalismo e para o cinema, impelindo o escritor a buscar novas fórmulas estilísticas na criação textual. Permanecer vinculado à narrativa tradicional passava então a ser um artifício falso, uma vez que incapaz de retratar o estranhamento que o mundo exerce sobre o homem do início do século XX. Dessa nova conjuntura, “surge a nova forma do romance moderno, (...) de que Franz Kafka é um dos maiores expoentes, ao inaugurar uma escrita que renunciava aos artifícios da subjetividade na construção dos seus personagens” (ADORNO, 2003, p. 63).

Portanto, Kafka situa-se no cerne de uma revolução estética que passava a exigir novas apropriações da linguagem para o fazer literário: é a adequação da forma a um novo

conteúdo que circunscreve esse novo homem situado historicamente. Essa forma de narrar exigiu que o herói perdesse paulatinamente seu protagonismo dentro do romance, uma vez que a essência do herói se fragmentou, sendo incapaz de representar a totalidade da sua vivência, e esse viés analítico torna-se fundamental para a leitura da obra de Kafka.

## 2.1 Franz Kafka: exegeses e técnicas narrativas

Estudos sobre Kafka só foram introduzidos no Brasil em 1942, por meio do crítico literário Otto Maria Carpeaux, em *A cinza do purgatório*, considerado o primeiro trabalho significativo publicado no país sobre o autor tcheco e que considera *O castelo* sua obra-prima. Porém, sua interpretação religiosa reduz significativamente a leitura da obra do escritor.

Escrito em 1922, o romance *O castelo* só foi publicado postumamente em 1926, graças a Max Brod, amigo de Kafka e responsável pela publicação de diversas de suas obras. Diagnosticado com tuberculose desde 1917, o escritor tcheco viria a falecer em 1924, deixando seu romance sem qualquer desfecho.

O romance relata a história do personagem K. e sua incessante tentativa de acessar o castelo e lograr exercer sua função de agrimensor. E um fato à primeira vista tão ordinário será o mote que acompanhará toda a narrativa romanesca. Esse texto literário chama a atenção pela retomada de temas já explorados pelo escritor no restante de sua obra – a burocratização, a inacessibilidade da verdade, a incomunicabilidade – assim como pelas técnicas empregadas – o discurso indireto livre e direto, a presença de um narrador insciente<sup>28</sup> e a liberdade interpretativa.

Kafka é um autor de quem se escreveu vasta literatura crítica, que visa explorar a tensão própria que habita seu texto e sua especificidade ficcional, tendo sido suas obras submetidas às mais diversas interpretações: teológica, existencialista, psicanalítica, sociológica, socioestética e histórica.

A primeira interpretação d'*O castelo* veio daquele a quem Kafka confiou o fim de grande parte de sua obra, Max Brod, que, no entanto, se recusou a destruir seus escritos. A interpretação de Brod foi enviesada por um caráter eminentemente religioso, que logo cederia lugar à interpretação existencialista, típica do cenário do Pós-Guerra. Brod chega a afirmar que Kafka teria lhe confessado o fim do romance inacabado:

---

<sup>28</sup> Em entrevista para o jornal *Estado de São Paulo* em 1986, Modesto Carone, ao referir-se à obra de Kafka, definiu o “narrador insciente” como aquele que nada sabe acerca do destino das personagens assim como desconhece as causalidades que motivam os eventos da narrativa, levando o leitor, conseqüentemente, à ignorância dos eventos narrados.

[K.] já no leito de morte, cercado pelos habitantes da aldeia, receberia uma mensagem no sentido de que as autoridades do castelo permitiriam que ele permanecesse na aldeia, embora sem o direito de reivindicar tal permanência (CARONE, 2009, p. 63).

Porém, independentemente da afirmação do amigo, seu romance permanece inconcluso aos seus leitores. Obras literárias de grande expressividade e que não foram acabadas são recorrentes na literatura. Assim como as grandes obras de Nikolai Gogol, *Almas mortas* (1842), e de Robert Musil, *Os homens sem qualidades* (1930), *O castelo* de Kafka, apesar do tamanho considerável, é fragmento, terminando no meio de uma frase e, portanto, destituído de desfecho, que será a tônica de grande parte de seus escritos:

Kafka não hesitava em publicar segmentos de obras incompletas, o que parece mostrar que esse tipo de composição não é apenas um acidente de escrita inacabada, mas um modo que adotava por corresponder à sua visão (CANDIDO, 1993, p. 168).

Por sua vez, o crítico literário Luiz Costa Lima, que auxiliará em alguns aspectos a orientação do presente estudo, encontrará nesse romance inacabado a “determinação dos planos teológico e existencial” (LIMA, 1993, p. 136), porém, como nos adverte Roberto Calasso, falar de deuses, Deus e do divino a propósito desse romance “é uma indelicadeza grave, pois nada disso é jamais mencionado – a não ser que se entenda *O castelo* como uma fábula à maneira de Esopo” (CALASSO, 2006, p. 50).

Ao avistar o castelo, o próprio protagonista do romance se encarregará de afastar qualquer exegese religiosa acerca dele, ao afirmar que a única construção possível advém da ação humana:

Com os olhos voltados para o castelo, K. continuou andando, nada além disso o preocupava. Mas, ao se aproximar, o castelo o decepcionou, na verdade era só uma cidadezinha miserável, um aglomerado de casas de vila (...). E comparou mentalmente a torre da igreja da terra natal com a torre lá em cima. Aquela se estreitando definida, sem hesitação, reta para o alto e acabando num telhado largo de telhas vermelhas, uma construção *terrena* – o que mais podemos construir? (KAFKA, 2008, p. 14, grifo nosso).

Acrescente-se que figuras religiosas não estão presentes nessa narrativa construída em um ambiente laicizado, com o predomínio da administração burocrática. Exemplo disso é quando K. diz que vai se casar com Frieda, mas que esse casamento é unicamente civil, “diante do tabelião, mas talvez ainda se envolvam outras autoridades do conde” (KAFKA,

2008, p. 59). Ainda que nessas passagens fique evidente que o poder que oprime o agrimensor é humano, terreno e não celeste, o romance continuou sendo um objeto privilegiado de exegeses sociais, religiosas ou psicológicas.

Contrariando toda a subjetividade, Walter Benjamin sugeriu em 1934 que as autoridades que esmagam K. não poderiam ser identificadas com as forças obscuras ou com as divindades, mas com a burocracia esmagadora dos dias atuais. Benjamin verá a interpretação religiosa como “cômoda, que se torna cada vez mais insustentável à medida que se avança na mesma direção” (BENJAMIN, 1987, p. 153). E completa a respeito dessas elucubrações interpretativas:

Em suas especulações bárbaras, que de resto não são sequer compatíveis com o próprio texto literal de Kafka, essa teologia fica muito aquém da doutrina da justificação, de Anselmo de Salisbury. É exatamente em *O castelo* que encontramos a frase: “Pode um só funcionário perdoar? No máximo, a administração com um todo poderia fazê-lo, mas provavelmente ela não pode perdoar, e sim julgar, apenas” (BENJAMIN, 1987, p. 153).

Para Benjamin, portanto, uma interpretação que prescindia da literalidade dos textos kafkianos nos levaria a um beco sem saída. E por que tais insistentes tentativas interpretativas? A que Benjamin responde:

É mais fácil extrair conclusões especulativas das notas póstumas de Kafka que investigar um único dos temas que aparecem em seus contos e romances. No entanto somente esses temas podem lançar alguma luz sobre as forças arcaicas que atravessam a obra de Kafka – forças, entretanto, que com igual justificação poderíamos identificar no mundo contemporâneo (BENJAMIN, 1987, p. 154).

E prossegue afirmando que há dois mal-entendidos possíveis com relação a Kafka: “recorrer a uma interpretação natural e a uma interpretação sobrenatural. As duas, a psicanalítica e a teológica, perdem de vista o essencial” (BENJAMIN, 1987, p. 152). Outra recorrente interpretação que se faz a respeito de sua obra é a que vincula a escrita de Kafka como uma antecipação dos estados totalitários, vendo nela um tom profético. Sobre essa exegese, Kundera aponta:

(...) o *kafkiano* não é uma noção sociológica ou politicológica. Tentou-se explicar os romances de Kafka como uma crítica da sociedade industrial, da exploração, da alienação, da moral burguesa, em suma, do capitalismo. Mas, no universo de Kafka, não se encontra quase nada daquilo que constitui o capitalismo: nem o dinheiro e seu poder, nem o comércio, nem a propriedade

e os proprietários, nem a luta de classes (KUNDERA, 2009, p. 101, grifo do autor).

É inegável que o texto do escritor tcheco possibilita inúmeras interpretações, a depender da experiência concreta de cada leitor. Dessa forma, essa enigmática literatura parece encontrar lugar privilegiado no conceito de obra aberta de Eco, uma vez que seus “sobre-sentidos não são dados de modo unívoco, não são garantidos por enciclopédia alguma, não repousam sobre nenhuma ordem do mundo” (ECO, 1991, p. 47). Esse conceito refere-se a obras que concedem ao intérprete liberdade interpretativa conforme sua sensibilidade pessoal e possibilidade de intervir na forma, por meio da criatividade.

Em Kafka, ainda que inconscientemente, não temos uma “mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete” (ECO, 1991, p. 39). O não acabamento e a liberdade interpretativa são concretos, pois revelam uma obra inacabada em sua forma e em seu conteúdo, uma vez que Kafka, “aparentemente desinteressado de como irão terminar as coisas” (ECO, 1991, p. 41), concede ao intérprete a emancipação ativa de desenvolver sua história.

A esse respeito, é instigante pensar a proximidade de Kafka com a dramaturgia, tendo o autor inclusive feito incursão no drama ao escrever uma peça de teatro, *Der Gruftwächter*<sup>29</sup>. Nos *Diários*, a proximidade com o teatro é bastante evidente, pois constantemente relata as peças às quais assistia e critica o trabalho de diversos artistas. Na entrada de 26 de outubro de 1911, Kafka menciona o dramaturgo ucraniano Jacob Michailovitch Gordin e compara-o a dramaturgos como Lateiner, Schkansky e Feinmann. Ao compará-los, Kafka atribui maior *status* artístico a Gordin, em especial por fazer “concessões ao público”<sup>30</sup> (KAFKA, 1964, p. 96), ao estabelecer um enredo que faz subsistir ao espectador “lembranças calamitosas e incompletas” (KAFKA, 1964, p. 96). Nesta entrada, Kafka sugere uma vinculação entre o valor da obra e a sua potencialidade de manter-se aberta, permitindo que o fruidor da obra artística participe do fenômeno de sentido.

Nos anos 1960, Anatol Rosenfeld (1967) introduzirá uma abordagem mais técnica e literária sobre a obra de Kafka. A análise de Rosenfeld baseia-se na leitura literal do texto, pois entende que textos devem ser lidos em forma pura, sem pretensões teleológicas, religiosas ou filosóficas, sob o risco de se cair em mera especulação generalizante. A abordagem literal do texto também pode ser depreendida das análises de Elias Canetti:

<sup>29</sup> Em português, pode ser traduzido por *O guardião do túmulo*.

<sup>30</sup> Texto original em alemão: „dem Publikum Konzessionen gemacht“ (KAFKA, 1962, p. 95).

Há escritores, bem poucos na verdade, que são inteiramente eles mesmos que qualquer manifestação que se arrisque a seu respeito deve soar como uma verdadeira barbárie. Kafka foi um autor desse tipo, e, correndo o perigo de parecermos pouco independentes, não podemos deixar de ater-nos com máximo rigor às suas próprias declarações (CANETTI, 1988, p. 36).

Portanto, o romance objeto deste estudo será apreendido em sua literalidade e objetividade verbal, pois em Kafka:

(...) tudo é o mais duro, definido e delimitado possível. (...) Em nenhuma obra de Kafka a aura da ideia infinita desaparece no crepúsculo, em nenhuma obra se esclarece o horizonte. Cada frase é literal, e cada frase significa. / a primeira regra é tomar tudo literalmente, sem recobrir a obra com conceitos impostos a partir de cima. A autoridade de Kafka é a dos textos. Somente a fidelidade à letra pode ajudar, e não a compreensão orientada (ADORNO, 1998, p. 240-242).

Adorno chega a negar o caráter simbólico da obra de Kafka, afirmando que sua prosa:

(...) não se exprime pela expressão, mas pelo repúdio à expressão, pelo rompimento. É uma arte de parábolas para as quais a chave foi roubada; e mesmo quem buscasse fazer justamente dessa perda a chave seria induzido ao erro, na medida em que confundiria a tese abstrata da obra de Kafka, a obscuridade da existência, com o seu teor. Cada frase diz: “interprete-me”; e nenhuma frase tolera a interpretação (ADORNO, 1998, p. 241).

Em anotações nos *Diários*, em 11 de fevereiro de 1913, o próprio Kafka concede uma surpreendente interpretação literal de um de seus textos, *O veredito*:

O amigo é o vínculo entre o pai e o filho; é a máxima vinculação comum. (...) O desenvolvimento do conto<sup>31</sup> mostra-nos como o pai se baseia nesse vínculo comum, o amigo, para elevar-se como antagonista diante de Georg, fortalecido por outros pequenos vínculos comuns, quer dizer, o afeto e a devoção pela mãe, a fidelidade a sua recordação, e a freguesia do estabelecimento comercial em que outros tempos tinha sido obtida pelo pai. Georg não tem nada; a noiva que no conto apenas vive em relação ao amigo (...) não pode entrar no círculo familiar que encerra o pai e o filho, é facilmente descartada pelo pai. (...) e apenas porque já não possui nada, exceto a visão de seu pai, a condenação que o afasta definitivamente do mesmo pode parecer-lhe tão terrível (KAFKA, 1964, p. 233).

---

<sup>31</sup> No texto original, Kafka não classifica seu texto por gênero, tal como sugere a tradução de Torrieri Guimarães, mas utiliza o termo genérico „*Geschichte*“ (KAFKA, 1962, p. 243), que pode ser traduzido literalmente como “história”.

Conforme assevera Candido, estar com Kafka é encontrar-se diante de uma literatura enquadrada “no vasto espírito de negatividade que avultou desde o Romantismo, (...) sendo um elo a mais na cadeia forjada por Kafka para descrever o absurdo e a irracionalidade do nosso tempo” (CANDIDO, 1993, p. 168). E todas essas constatações nos conduziram paulatinamente a optar por uma leitura consoante com as orientações de Benjamin e Calasso, pois partem da premissa de que identificar a obra de Kafka com interpretações existenciais ou religiosas é reduzi-la, restringindo significativamente seu escopo semântico.

Considerando a descrição de uma época é que, sob a premissa da literalidade e tendo então o texto como o principal condutor, observamos a obra do escritor tcheco aproximar-se da dimensão social, em que a burocratização das condutas humanas diviniza as instituições e provoca a despersonalização e o esvaziamento do indivíduo. Em *O castelo*, *O processo* (1925) e *Amerika* (1927), todos são funcionários e respondem aos impulsos institucionalizados.

Ao acordar, a primeira preocupação do célebre Gregor Samsa d’*A metamorfose* (1915) é como chegar ao escritório na forma de inseto, pois, segundo Kundera (2009), o que move sua existência são a disciplina e a obediência vinculadas a sua profissão, uma vez que no “mundo burocrático do funcionário, *primo*, não existe iniciativa, invenção, liberdade de ação; existem apenas ordens e regras: *é o mundo da obediência*” (KUNDERA, 2009, p. 107, grifos do autor).

Inseridos na dinâmica do trabalho e do escritório, a esses personagens – K., Josef, Karl Rossmann e Samsa – é oferecida uma peculiar possibilidade de existência: ser funcionário. No mundo castelar, tudo que o agrimensor deseja é ser funcionário, desejo que corporifica todas as suas pretensões, como se, ao ser impedido de sê-lo, deixasse simplesmente de existir.

Suas “deformações”, para usarmos a expressão benjaminiana, são carregadas de precisão, possibilitando que o adjetivo advindo de sua literatura – kafkiano – remeta ao estranho, ao insólito e ao incompreensível. Sua linguagem protocolar e seu narrador em posição recuada sugerem uma ficcionalidade muito próxima à realidade, o que não impede, porém, a sensação de estranhamento diante do que nos é relatado, pois:

(...) os elementos empíricos em Kafka são perfeitamente reconhecíveis, mas o todo é enigmático porque as partes são ordenadas, concatenadas e recompostas segundo padrões pouco habituais, que assinalam um novo estilo de narrar (CARONE, 2009, p. 130-131).

Assim, o estranhamento mescla-se com a impressão de *déjà vu*. Apesar de o texto encontrar-se impregnado de uma história que parece se repetir sob o manto do absurdo e da inacessibilidade, o leitor acaba por se identificar com seus personagens exaustos:

Nenhuma de suas criaturas tem um lugar fixo, um contorno fixo e próprio, não há nenhuma que não esteja ou subindo ou descendo, nenhuma que não seja intercambiável como um vizinho ou um inimigo, nenhuma que não tenha consumido o tempo à sua disposição, permanecendo imatura, nenhuma que não esteja profundamente esgotada, e ao mesmo tempo no início de uma longa jornada (BENJAMIM, 1987, p. 143).

A predileção de Kafka pela objetividade em detrimento da escrita subjetiva, por sua vez, implica a rejeição de técnicas artísticas muito elaboradas, recorrendo a uma linguagem seca, fria e objetiva:

O alusivo em que se empenha depende pois do *investimento no literal*. Implica, portanto, uma linguagem oposta à de curvas e trejeitos artísticos. (...) Sem interesse por especulações abstratas, Kafka terá sempre de se mover no meio de situações sensíveis. O fictício com que estas serão trabalhadas há de operar de uma maneira a que não turvem as presunções subjetivas. (...) insatisfeito e mesmo irritado com a tradição psicologizante, Kafka se empenha na descoberta de meio de objetivação (LIMA, 1993, p. 65-66, grifo do autor).

Ao rechaçar a tradição psicologizante presente na literatura, resta ao leitor de Kafka apreender aquilo que está posto por meio da escrita, renunciando a elucubrações não inscritas no texto.

Acrescentamos ainda que seu realismo é retratado pelo exagero de elementos corriqueiros do convívio social, produzindo no leitor um sentimento de familiaridade desconcertante. Esse realismo então nos é mostrado de maneira bastante *sui generis*, denominado por Eloa Di Pierro Heise (1995) de “mimese peculiar”, ao perceber em sua literatura uma particular recriação da realidade, uma vez que distorcida e complexificada:

(...) [em Kafka] a *mimesis* ingênua – a obra como expressão da intencionalidade autoral, o enredo e o destino das personagens cumpridos em obediência a valores minimamente homogêneos – está posta em xeque (LIMA, 1993, p. 98).

Assim, diante de um romance tão singular, a opção pela literalidade e pelo apego ao texto d’*O castelo* não significa furtar-se a uma postura interpretativa e não é uma forma de homenagear particularmente a metodologia estruturalista, que se presumia capaz de investigar

a obra de arte ou o texto em sua objetividade enquanto objeto linguístico, mas de respeitar as escolhas precisas de um escritor cuidadoso como Kafka. Mediante uma obra comumente caracterizada pela ambiguidade e pelas infinitas e indefinidas interpretações que pode suscitar, parece cauteloso assumir certa distância do objeto textual.

## 2.2 A apreensão do mundo castelar de Kafka

### 2.2.1 Nos arredores estruturais d'*O castelo*

Kafka inicia sua narração *in media res*, não oferecendo subsídios para identificar o passado do protagonista: K. é um personagem sem passado, indescritível e inominável. Até mesmo o seu nome, reduzido a uma letra isolada do alfabeto, colabora para a criação de uma atmosfera de fragmentação e incompletude da narrativa. Assim, desconhecemos seu nome, seu passado, seus conflitos internos e também o seu futuro, que permanece incerto até o desfecho inconcluso da obra.

Uma das únicas coisas que se sabe a respeito de K. é a sua profissão, a de agrimensor, a qual não chega a exercer nunca, e que deixou mulher e filho para buscar esse trabalho, mas nada além disso é dito dessa suposta família deixada para trás. Essa característica também pode ser atribuída aos demais personagens, caracterizando a utilização de personagens-tipo, vinculadas a tipificações profissionais, como é o caso de Frieda, que é garçoneite da Hospedaria dos Senhores, ou da dona do Albergue da Ponte, que sequer é nomeada, sendo referida tão somente como “a dona do albergue”.

Por meio dessa tipificação, os personagens são submetidos a instâncias sociais esvaziadas e nulificadas, fadados a terem suas vidas consumidas por um estado de incompreensibilidade e uma espera eternizada de que seus destinos se descortinem. Para Lukács (1965), o personagem-tipo é a soma de características de sujeitos reais, bem delimitados, retratando qualidades ou defeitos de determinadas classes sociais. A caracterização das personagens, por meio da construção de personagens-tipo, seria o procedimento formal mais adequado para a revelação das contradições sociais:

O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, na sua contraditória unidade, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida. Vem caracterizado pelo fato de que nele todas as contradições — as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época — se articulam em uma unidade viva (LUKÁCS, 1965, p. 33).

A ideia de protagonismo presente na literatura do século XIX é relativizada em relação a K., pois informações mínimas para que o leitor possa estabelecer laços de empatia com o personagem são descartadas. Esse distanciamento permite que o leitor oscile entre identificar-se e desconfiar da trajetória de K. O esforço do leitor para compreender esse enigmático personagem é conduzido por um narrador apático, que transforma K. em um caminhante que se cansa a cada passo afundando na neve em direção ao intangível castelo.

O romance é repleto de ambiguidades, a começar pela indefinição do espaço e do tempo, no qual se evita qualquer referência explícita à dimensão histórica. Sobre onde se passa, só se sabe que em uma aldeia inominada e coberta por neve. Quanto ao tempo, há alguns elementos que podem sugerir um tempo cronológico, mas ainda de forma bastante precária e imprecisa, a exemplo da existência do telefone, o que descartaria a representação no romance de tempos mais remotos.

Outro importante elemento d'*O castelo* é o seu narrador. O narrador onisciente, típico do romance do século XIX, possuía acesso imediato à intimidade dos personagens e dispunha de uma visão panorâmica do conjunto da história narrada, embora ele se comportasse como se estivesse contando uma história sem ter conhecimento prévio de seus desdobramentos ou seu desfecho. Assim, na estrutura da narrativa dezenovesca, o narrador em terceira pessoa assumia o ponto de vista do personagem, sendo contaminado pela subjetividade e pelo olhar do herói. Se a posição do narrador do século XIX em geral assumia aspecto fixo, uma nova forma de narrar surge com o romance moderno. Nesse aspecto, Kafka apresenta-se como precursor da transição romanesca e, conseqüentemente, como um dos vanguardistas do século XX.

Assim, o leitor, o narrador e o próprio protagonista percebem-se restritos a uma visão parcial de um mundo fragmentado. Essa ideia de mundo-fragmento é uma estratégia artística do escritor, que reflete um mundo em que os homens se encontram separados tanto uns dos outros quanto de si mesmos, característica essa que encontraremos presente também em Haneke, diretor que se propôs a traduzir midiaticamente o romance, que será analisado no último capítulo.

Em seus estudos sobre a figura do narrador na obra de Nikolai Leskov, Benjamin já preannunciará o surgimento desse novo narrador:

Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (...) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como

quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação (BENJAMIN, 1987, p. 203).

N’*O castelo*, não há a intervenção do narrador onisciente do século XIX, com os seus comentários esclarecedores, nem identidade entre narrador e personagem, mas esse artifício também atesta o objetivo narrativo: o fato de o narrador não ser o herói, mas sim um narrador que se refere a esse herói por meio da terceira pessoa do singular, faz com que a narrativa ganhe em objetividade e aprovação.

Esse novo narrador arquitetado se apoiará na escolha meticulosa dos discursos no seu texto. Discorrendo sobre o narrador de Gustave Flaubert, em *Madame Bovary* (1856), Lima nos revela a respeito dessa composição narrador-discurso em obras ficcionais como a de Kafka:

Admirador de Flaubert, Kafka converte seu narrador em igualmente impassível. (...) O narrador recolhe opiniões, registra as reações do protagonista, mas nem o apresenta de dentro, nem tampouco o ilumina com seu comentário. Chamar o narrador de inconfiável é de certa maneira ainda julgá-lo por um prisma que não é o seu. Confiável era o narrador que supunha a existência de um pacto com o leitor, através do qual se assegurava aos valores sociais circulação no interior da obra (LIMA, 1993, p. 122).

Assim, observamos a utilização do discurso direto para as falas dos personagens, mas muitas vezes recorrendo ao discurso indireto livre, do que resulta uma espécie de narrador-entre: entre a narração objetiva dos fatos e a impressão individualizada do personagem. Com o uso do discurso indireto livre, o narrador “incorpora sua voz à da personagem justamente por não intervir, tornando impossível ao receptor diferenciar quem ali opina” (LIMA, 1993, p. 138):

(...) [essa] desconexão do narrador quanto ao destino das personagens põe em xeque o hábito do leitor passivo, i.e., acostumado a se guiar pelos comentários do narrador, e a prenoção da interpretação como via de acesso à “verdade” do texto (LIMA, 1993, p. 124).

O recorrente uso do discurso indireto implica o narrador como responsável tão somente pela transcrição de palavras do personagem, enquanto que no discurso indireto livre há uma combinação das vozes do narrador e do personagem, desaparecendo o espaço que diferencia a instância desses dois componentes narrativos e retratando as armadilhas que o discurso indireto é capaz de promover na causa interpretativa.

A leitura d'*O castelo*, portanto, desafia o leitor, impedindo, muitas vezes, que se saiba quem é de fato o autor de determinada frase. Dessa forma, a narração em terceira pessoa não impede que protagonista e narrador se toquem tangencialmente, quase se confundindo. Em várias passagens do romance, a fala do personagem parece impregnada na fala daquele que narra, criando uma impressão de corresponsabilidade. Acrescente-se a isso um narrador que parece completamente desinteressado não apenas por K., mas por todos os personagens que o cercam, deixando o leitor sem quaisquer subsídios para acessar a verdade, o que torna o narrador inconfiável e, conseqüentemente, dificulta a função dos leitores e dos intérpretes.

A linguagem transparente utilizada no texto então contrasta com a opacidade do objeto narrado, que consiste em meras “visões parceladas, a um universo fraturado e sem certezas” (CARONE, 2009, p. 17), impedindo a onisciência do narrador, pois “o narrador kafkiano, embora fale pelo personagem, só mostra estar sabendo aquilo que ele realmente sabe, ou seja: nada ou quase nada” (CARONE, 2009, p. 17).

A título de exemplo recorreremos ao início do romance, quando K. é acordado por Schwarzer, e o narrador afirma: “tudo isso K. recebeu de má vontade, aliás, como no final se evidenciou, *talvez* com razão, pois afirma ser um agrimensor requisitado pelo senhor conde” (KAFKA, 2008, p. 9-10, grifo nosso)<sup>32</sup>. Nesse trecho, fica evidenciado pela utilização do advérbio “talvez” que o narrador, em geral, transmite apenas aquilo que é aparente, sem imiscuir-se de fato nas informações.

Esse narrador colocado em posição distanciada em relação ao texto, apesar de relatar com riqueza de detalhes histórias dotadas de grande ambigüidade, não emite opiniões precisas ou juízo de valor, anunciado uma espécie de despersonalização da prosa. Submerso a um mundo ficcional fragmentado, esse narrador revela a estratégia literária do escritor de refletir um mundo em que os homens se encontram inacessíveis a si e ao outro, sob a pena da perda da noção do todo.

Dessa forma, leitor e narrador são colocados em posição de ignorância, uma vez que os personagens são incompletos e vagos quanto a sua identificação, sem traços individuais bem delineados e sem progressão ao longo do texto, o que os distancia dos personagens do romance tradicional, principalmente os relativos aos personagens do romance de formação, que possuem um passado, um presente e vão em direção a um futuro, a exemplo do que

---

<sup>32</sup> Texto original em alemão: „(...) *habe K. sehr ungnädig aufgenommen, wie es sich schließlich gezeigt habe, vielleicht mit Recht, den er behauptete, ein vom Herrn Grafen bestellter Landvermesser zu sein*“ (KAFKA, 2013, p. 8-9, grifo nosso).

ocorre em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Johann Wolfgang von Goethe, obra expoente do *Bildungsroman*<sup>33</sup>.

Esses elementos ratificam a proximidade d'*O castelo* com o romance moderno, pois narrador e leitor dependem do protagonista em suas ações imprevisíveis, não havendo a possibilidade de se imaginar o porvir, uma vez que os motivos que engendram suas atitudes permanecem obscuros. E todas essas técnicas narrativas empregadas pelo escritor tcheco auxiliam na construção de uma nova proposta romanesca e revelam toda a sua especificidade estilística.

Afastando-se da cultura literária estabelecida, a prosa áspera e os cenários obsoletos presentes na literatura de Kafka retratam a imagem enigmática da realidade, composta em seus diversos fragmentos. Seus personagens são conscientes da sua nulidade, e os que não assumem, como K. no início da narrativa, logo se reconhecem nessa condição. E é por meio dessas estratégias que nos deparamos com a convergência do estilo narrativo e da visão de mundo de Kafka por meio da trajetória de seu personagem: a impossibilidade de se atingir a verdade em sua plenitude.

Pensando a evolução do romance, Milan Kundera, em *A arte do romance*, situa a obra de Kafka no período dos paradoxos terminais:

Os últimos tempos pacíficos em que o homem só tinha a combater os monstros de sua alma, os tempos de Joyce e de Proust, acabaram. Nos romances de Kafka, de Hasek, de Musil, de Broch, o monstro vem do exterior e o chamam História; ela não se parece mais com o trem dos aventureiros: ela é impessoal, ingovernável, incalculável, incompreensível – e ninguém lhe escapa. É o momento (o dia seguinte da guerra de 1914) em que a plêiade de grandes romancistas centro-europeus percebeu, tocou, apreendeu os *paradoxos terminais* dos tempos modernos. / Contudo, não devemos ler seus romances como uma profecia social e política (KUNDERA, 2009, p. 18-19, grifo do autor).

O contexto que envolve os paradoxos terminais muda o sentido das categorias existências:

(...) o que é a *aventura* se a liberdade de ação de um K. é totalmente ilusória? (...) Onde está a diferença entre o *privado* e o *público* se K., mesmo em seu leito de amor, não fica jamais sem dois agentes do castelo? E o que é, nesse caso, a *solidão*? Um fardo, uma angústia, uma maldição, como quiseram que acreditássemos, ou, ao contrário, o valor mais precioso, a ponto de ser esmagado pela coletividade? (KUNDERA, 2009, p. 19, grifos do autor).

---

<sup>33</sup> Expressão alemã para “romance de formação”.

A despeito daquilo que convencionou chamar de trindade do romance moderno (Proust, Joyce e Kafka), Kundera percebe no escritor tcheco aquele que abre uma nova orientação na história do romance, por meio de uma orientação pós-proustiana em sua forma de representar o eu:

A maneira com que ele concebe o eu é inteiramente inesperada. De que modo K. é definido como ser único? Nem por sua aparência física (não se sabe nada dela), nem por sua biografia (não a conhecemos), nem por seu nome (ele não tem um), nem por suas lembranças, suas tendências, seus complexos. Por seu comportamento? O campo livre de suas ações é lamentavelmente limitado. (...) Toda a vida interior de K. é absorvida pela situação em que ele se encontra preso, e nada do que possa ultrapassar essa situação (as lembranças de K., suas reflexões metafísicas, suas considerações sobre os outros) nos é revelado. Em Proust, o universo interior do homem constituía um milagre, um infinito que não parava de nos espantar. Mas aí não está o espanto de Kafka. Ele não se pergunta quais são as motivações interiores que determinaram o comportamento do homem. Coloca uma questão radicalmente diferente: quais possibilidades o homem ainda tem num mundo em que as determinantes exteriores tornaram-se tão esmagadoras que as causas interiores não têm mais nenhum peso? Realmente, o que poderia ter mudado no destino e na atitude de K. se ele tivesse tido pulsões homossexuais ou uma dolorosa história de amor atrás de si? Nada (KUNDERA, 2009, p. 31-32).

Assim, ao longo do romance, o leitor depara-se com uma angústia pelo indecifrável. Trata-se de um texto permeado de incertezas, em que o leitor não tem acesso a verdades incontestáveis, traço marcante da literatura do escritor. O engano é uma premissa fundamental e em nenhum momento há a afirmação de uma verdade explícita, do que advém o recurso oferecido por Kafka da liberdade interpretativa. De todas as perguntas que ficam suspensas n’*O castelo*, assim como ocorre com outros textos do escritor, não são concedidas respostas. Prefere-se adiá-las por meio de um romance que sequer é provido do usual desfecho, permanecendo aberto a seus leitores.

No romance, o que é registrado e narrado são os detalhes da vida cotidiana, “e no entanto esse estranho romance, no qual não há desenlace e tudo recomeça, representa a aventura essencial de uma alma em busca de sua graça” (CAMUS, 2004, p. 149), em que cada “capítulo é um fracasso. E também um recomeço” (CAMUS, 2004, p. 151). Esse aspecto circular da obra, desprovida de progressão, seja temporal ou espacial, o uso recorrente do discurso indireto livre e esse narrador fragmentado e insciente parecem sugerir que somos os olhos do protagonista K. e nos convida a viver esse estado de incompreensibilidade que afeta o personagem.

Sobre a ausência de respostas, *O castelo* parece compartilhar da antiga sabedoria de um “Cervantes que nos fala da dificuldade de saber e da inatingível verdade que parece embaraçosa e inútil” (KUNDERA, 2009, p. 24). Afinal, não importa por que K. se encontra nos arredores do castelo: o que importa é que esse é o espaço que lhe é destinado e somos obrigados a observar vagorosamente sua angústia.

### 2.2.2 Nos arredores espaciais d’*O castelo*

Para Osman Lins (1976), espaço e tempo são indissociáveis, e em uma obra literária é necessário observar qual a função que espaço e tempo desempenham, qual a sua importância e como os introduz o narrador. N’*O castelo*, o espaço restringe, limita, cerceia, e K. é afetado constantemente por esse espaço impedido: “A impossibilidade de ingresso num determinado espaço, espaço que ocupa o centro do romance exatamente por ser inacessível – e sem o qual não existiria a obra – é o tema central de *O castelo*, de Franz Kafka” (LINS, 1976, p. 65).

Lins (1976) destaca a importância do delineamento do espaço, processado com cálculo e que cumpre a finalidade de apoiar as figuras e defini-las socialmente:

(...) o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentando pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas, ou com a sua individualidade tendente para o zero (LINS, 1976, p. 72).

Nelly Novaes Coelho (1966) faz uma interessante distinção entre ambiente natural e ambiente social. O ambiente natural equivaleria à paisagem, à natureza, enquanto o ambiente social se caracterizaria pela natureza modificada e alterada pela ação do homem: casas, castelos, tendas etc. É esse espaço social que parece assumir a função de determinar toda a narrativa d’*O castelo*.

A luta travada por K. centra-se no espaço castelar, empreendido contra entidades dotadas de uma não-presença. Trata-se de um espaço social repleto de arbitrariedades e impossibilidades, fundamentado pela ausência, engendrando necessariamente uma atmosfera de irracionalidade, incerteza, angústia e perturbação. O espaço tem tanta preponderância no romance de Kafka que seu horizonte parece “coincidir com o mundo” (LINS, 1976, p. 75):

Como nomearíamos, senão assim, certo conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos que em muitas narrativas assumem extrema importância e que cercam as personagens, as quais, por vezes, só em face desses mesmos fatores adquirem plena significação? (LINS, 1996, p. 74)

Com o intuito de evidenciar o peso estruturante exercido pelo espaço nesse romance, recorremos ao convite de Frieda a K. para abandonarem os arredores do castelo:

– Não vou mais suportar esta vida aqui. Se você quiser ficar comigo temos de emigrar para alguma parte, para o sul a França, para a Espanha.  
– Não posso emigrar – disse K. – Vim aqui para ficar aqui. E vou ficar (KAFKA, 2008, p. 159).

Esse outro local evocado, o sul da França e a Espanha, é rejeitado pelo protagonista, forçando que a história se desenvolva, tal como usualmente ocorre nas narrativas de Kafka, no mesmo espaço sufocante. É nesse ambiente que o romance mostra o desenrolar da empreitada de K., esse personagem que vai se degradando a cada capítulo e que tem sua existência desestruturada.

Difícil não relacionar a trajetória do protagonista d’*O castelo* à célebre narrativa *Diante da lei*<sup>34</sup>, que retrata a intangibilidade que envolve o sistema de leis e normas que circunda a sociedade. Se o leitor substituir a palavra “lei” pela palavra “castelo”, percebemos que os personagens kafkianos transitam por esse espaço inacessível, mas pelo qual eles se obstinam. Por se tratar de uma curta narrativa, transcrevemos o texto, com a sugerida substituição assinalada em itálico:

### **Diante da lei**

Diante *do castelo* está um porteiro. Um homem do campo chega a esse porteiro e pede para entrar *no castelo*. Mas o porteiro diz que agora não pode permitir-lhe a entrada. O homem do campo reflete e depois pergunta se então não pode entrar mais tarde.

– É possível – diz o porteiro. – Mas agora não.

Uma vez que a porta *do castelo* continua como sempre aberta e o porteiro se põe de lado o homem se inclina para olhar o interior através da porta. Quando nota isso o porteiro ri e diz:

– Se e o atrai tanto, tente entrar apesar da minha proibição. Mas veja bem: eu sou poderoso. E sou apenas o último dos porteiros. De sala para sala porém existem porteiros cada um mais poderoso que o outro. Nem mesmo eu posso suportar a simples visão do terceiro.

O homem do campo não esperava tais dificuldades: *o castelo* deve ser acessível a todos e a qualquer hora, pensa ele; agora, no entanto, ao

<sup>34</sup> Essa narrativa foi inserida como um capítulo no romance *O processo* (1925) quando de sua publicação póstuma por Max Brod.

examinar mais de perto o porteiro, com o seu casaco de pele, o grande nariz pontudo, a longa barba tártara, cala e preta, ele decide que é melhor aguardar até receber a permissão de entrada. O porteiro lhe dá um banquinho e deixa-o sentar-se ao lado da porta. Ali fica sentado dias e anos. Ele faz muitas tentativas para ser admitido e cansa o porteiro com os seus pedidos. Às vezes o porteiro submete o homem a pequenos interrogatórios, pergunta-lhe a respeito da sua terra natal e de muitas outras coisas, mas são perguntas indiferentes, como as que os grandes senhores fazem, e para concluir repete-lhe sempre que ainda não pode deixá-lo entrar. O homem, que havia se equipado com muitas coisas para a viagem, emprega tudo, por mais valioso que seja, para subornar o porteiro. Com efeito, este aceita tudo, mas sempre dizendo:

– Eu só aceito para você não julgar que deixou de fazer alguma coisa.

Durante todos esses anos o homem observa o porteiro quase sem interrupção. Esquece os outros porteiros e este primeiro parece-lhe o único obstáculo para a entrada *no castelo*. Nos primeiros anos amaldiçoa em voz alta e desconsiderada o acaso infeliz; mais tarde, quando envelhece, apenas resmunga consigo mesmo. Torna-se infantil e uma vez que, por estudar o porteiro anos a fio, ficou conhecendo até as pulgas da sua gola de pele, pede a estas que o ajudem a fazê-lo mudar de opinião. Finalmente sua vista enfraquece e ele não sabe se de fato está ficando mais escuro em torno ou se apenas os olhos o enganam. Não obstante reconhece agora no escuro um brilho que irrompe inextinguível da porta *do castelo*. Mas já não tem mais muito tempo de vida. Antes de morrer, todas as experiências daquele tempo convergem na sua cabeça para uma pergunta que até então não havia feito ao porteiro. Faz-lhe um aceno para que se aproxime, pois não pode mais endireitar o corpo enrijecido. O porteiro precisa curvar-se profundamente até ele, já que a diferença de altura mudou muito em detrimento do homem:

– O que é que você ainda quer saber? – pergunta o porteiro. – Você é insaciável.

– Todos aspiram *ao castelo* – diz o homem. – Como se explica que em tantos anos ninguém além de mim pediu para entrar?

O porteiro percebe que o homem já está no fim e para ainda alcançar sua audição em declínio de berra:

– Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a (KAFKA, 1999, p. 27-29).

Espacialmente, K. torna-se então aquele velho do campo e permanece sentado naquele banco, esperando, sem poder adentrar o espaço castelar. No entanto, deve-se “ter presente, no estudo do espaço, que o seu horizonte, no texto, quase nunca se reduz ao denotado” (LINS, 1976, p. 72). E resta ao leitor questionar: O que é o castelo? O seu horizonte ultrapassa e transcende o espaço? Quais os limites físicos desse espaço? Atravessada uma ponte mencionada no primeiro capítulo do romance, um mundo de suspeição parece instalar-se e nada além daquela aldeia e do castelo importam, uma vez que o romance sonega quaisquer perspectivas do espaço além castelar.

Ao introduzir Kafka no Brasil, Carpeaux considerava-o “a maior figura do Expressionismo alemão” (2012, p. 95), o que será, também, sugerido por Adorno:

Kafka salva a ideia do expressionismo não ao se esforçar em vão para escutar os sons primordiais, mas ao transferir para a literatura os procedimentos da pintura expressionista. (...) Diante do olhar de pânico que retira dos objetos toda carga afetiva, estas ruas se petrificam em algo diferente: nem sonho, que se deixa apenas falsear, nem macaqueamento da realidade, mas sim a imagem enigmática dessa realidade, composta de seus fragmentos dispersos. Várias passagens decisivas de Kafka podem ser lidas como se fossem descrições minuciosas de pinturas expressionistas jamais pintadas (ADORNO, 1998, p. 261-262).

Já em 1920, René Schickele<sup>35</sup>, editor da revista literária alemã *Die weißen Blätter*, vinculava-o ao movimento Expressionista em seu artigo *Wie verhält es sich mit dem Expressionismus?*<sup>36</sup>, demonstrando que essa aproximação é contemporânea ao escritor. Seguindo a mesma premissa, a Editora Kurt Wolff, responsável por publicar a maioria de seus escritos em vida, serviu-se do epíteto expressionista para defini-lo, uma vez que situá-lo nessa estética vanguardista era uma forma de enquadrá-lo na “nova literatura” e, conseqüentemente, promover seus textos.

Houve uma importante vertente do movimento expressionista denominado *Die Brücke* (A Ponte), fundada em 1905, em Dresden, que contou com a participação de artistas como Ernst Ludwig Kirchner e Emil Nolde e considerado um dos grupos responsáveis por lançar suas bases. Inicialmente circunscrito às artes plásticas e que, poucos anos mais tarde, atingirá a literatura, o *Die Brücke* é visto por alguns críticos como a “conjugação perfeita entre um nome e um programa, pois constitui a passagem para a outra realidade, é o espaço a partir do qual se rompe com o antigo mundo para se erigir um novo” (DIAS, 1999, p. 17). Kafka parece emprestar essa metáfora dos seus colegas expressionistas já no início de seu romance, para demarcar a entrada em um espaço novo e destoante:

Era tarde da noite quando K. chegou. A aldeia jazia na neve profunda. Da encosta não se via nada, névoa e escuridão a cercavam, nem mesmo o clarão mais fraco indicava o grande castelo. K. permaneceu longo tempo sobre a *ponte* de madeira que levava da estrada à aldeia e ergueu o olhar para o aparente vazio (KAFKA, 2008, p. 7, grifo nosso)<sup>37</sup>.

A ponte enquanto objeto de transcendência espacial que possibilita a entrada em um outro mundo possível também aparece em Sade:

<sup>35</sup> René Schickele foi responsável pela primeira publicação de *A metamorfose* (*Die Verwandlung*) em 1915 na revista *Die weißen Blätter*.

<sup>36</sup> *Die Weissen Blätter*, ano 7, 1920, caderno 8, agosto de 1920, pp. 337-340.

<sup>37</sup> Texto original em alemão: „Es was spät abends, als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der **Holzbrücke**, die von der Landstraße zum Dorf führte, und blickte in die scheinbare Leere empor“ (KAFKA, 1946, p. 11, grifo nosso).

O modelo do lugar sadiano é Silling, o castelo que Durcet possui nas profundezas da Floresta Negra e no qual os quatro libertinos dos 120 dias enclausuram-se durante quatro meses com o seu serralho. Esse castelo está hermeticamente isolado do mundo por uma série de obstáculos que lembram bastante aqueles que se encontram nos contos de fadas: um povoado de carvoeiros-contrabandistas (que não deixarão passar ninguém), uma montanha escarpada, um precipício vertiginoso que só se pode atravessar por uma *ponte* (que os libertinos mandam destruir, uma vez fechados no castelo), uma muralha de dez metros de altura, um profundo fosso com água, uma porta que mandam emparedar logo que entram, uma espantosa quantidade de neve enfim (BARTHES, 2005, p. 4, grifo nosso).

Assim como em Sade, é a clausura que permite a instauração do mundo castelar arbitrário: “Aí, como noutros lugares, é a clausura que permite o sistema, isto é, a imaginação” (BARTHES, 2005, p. 6). Escrito no período áureo do Expressionismo, *O castelo* parece reverberar o mote do movimento, em que a “mancha, o grito e a violência das linhas são formas de protesto de uma época tomada pelo absurdo de sua própria condição” (DIAS, 1999, p. 23), por meio da representação de uma não sintonia do “eu” com o mundo que o cerca. Kafka insere-se especialmente na representação de uma subjetividade voltada ao fragmentado e ao irracional, por meio de uma escrita que recorre à deformação enquanto expressão das angústias e das tensões do homem moderno, tônica que será retomada no próximo capítulo.

### 2.2.3 O suplício de Tântalo n’ *O castelo*

*O castelo* é uma obra permeada pelo obscurantismo e pela indecidibilidade. Porém, ao contrário da subjetividade que permeia a estética expressionista, a fala de Kafka é fria e sóbria, de um alemão puro, protocolar e rigoroso, pois o que Kafka oferece ao leitor é a estrutura fundamental da existência humana, “precisamente por projetar o seu desenho ficcional a partir de uma consciência que parece ter se emancipado das regras que regem a empiria” (CARONE, 2009, p. 131).

É tarde da noite quando K. chega a uma aldeia. Procurando um lugar para passar a noite, encontra um albergue, onde não mais há lugares disponíveis. Então o dono do albergue permite que o visitante descanse em um saco de palha na sala. Logo é acordado por um jovem, que diz que K. apenas pode permanecer na aldeia com permissão do conde. E assim começa a dura empreitada do personagem, que iniciará uma monótona jornada em busca da legitimação de sua presença na aldeia.

O absurdo da empreitada torna-se mais evidente quando K. recebe uma carta de Klamm, o chefe da repartição, na qual se lê: “Prezado senhor: como sabe, o senhor foi admitido nos serviços administrativos do conde” (KAFKA, 2008, p. 31). Apesar da confirmação de ter sido admitido, K. vê-se impedido de exercer as funções da agrimensura, e todos da aldeia e do castelo deixam claro que adentrá-lo é impossível. No entanto, ele insiste e, tal como descrito em um dos aforismos do próprio Kafka, “corre atrás dos fatos como um principiante em corrida de patins, que, além do mais, se exercita onde quer que seja proibido” (KAFKA, 2012, p. 72), sendo sempre interceptado antes de chegar ao seu almejado destino: o castelo.

Adorno (1998) percebe nesse romance a representação do ambíguo, do incerto e do inacessível, caracterizando-o como monótono. Como já mencionado, o romance retrata a busca incessante do personagem K. para descobrir o significado do fato central de sua existência: sua nomeação como mero agrimensurador da aldeia. Durante toda a narrativa, o leitor depara-se com a impossibilidade de se atingir a verdade, somada à ausência de um encadeamento lógico que permeie as ações dos personagens, desprovidas de uma relação de causa e efeito: os fatos simplesmente acontecem e não têm compromisso algum com o entendimento normal.

A busca incessante pelo espaço castelar é representada por um labirinto, que indica a inacessibilidade do objetivo, retratando aquilo que a filósofa Judith Butler chamou na obra do escritor tcheco de “poética da não chegada” (BUTLER, 2014, p. 34). Apesar de avistar o castelo, K. é surpreendido pela impossibilidade de atingi-lo fisicamente. Por mais que andava, mais longe estava:

Pois a rua em que estava, a principal da aldeia, não levava à encosta do castelo, apenas para perto dela, e depois, como que de propósito, fazia uma curva e, embora não se afastasse do castelo, também não se aproximava dele. K. estava sempre esperando que ela afinal tomasse o rumo do castelo e só porque o esperava é que continuava a andar; evidentemente por causa do cansaço ele hesitava em abandonar a rua; espantava-se também com a extensão da aldeia, que não tinha fim, sem parar as casinhas, os vidros das janelas cobertos de gelo, a neve, o vazio de gente — finalmente ele escapou dessa rua paralisante, uma viela estreita o acolheu, neve mais profunda ainda, era uma tarefa árdua erguer os pés que afundavam, o suor brotava, de repente ele parou e não pôde mais continuar (KAFKA, 2008, p. 16-17).

O texto d’*O castelo* é permeado pela tensão própria da narrativa kafkiana, acrescida por uma atmosfera de incomunicabilidade dilacerante. Apesar de uma profusão de diálogos, a comunicação não se concretiza, e as mensagens trocadas entre os personagens não têm

efetividade e representam apenas mais um dos diversos obstáculos que impedem K. de se tornar parte integrante da aldeia:

Todo o enredo do *Castelo* é a história de um encontro impedido, de um encontro que, por motivos não declarados, mas de vasto alcance, não deve acontecer. (...) O alto e o baixo não devem se tocar: essa regra governa o curso do mundo (CALASSO, 2006, p. 62-63).

Essa dificuldade comunicacional é sintomática em um contexto de expressa recusa de contato com o outro, muito bem representado no romance pela falta de hospitalidade, que é a regra na aldeia. Essa falta de hospitalidade fica evidente em um diálogo entre um aldeão e K., quando ele entra em uma casa para descansar:

– Senhor agrimensor – disse ele –, o senhor não pode ficar aqui. Perdoe a indelicadeza.  
 – Eu não queria ficar – disse K. – Só queria descansar um pouco. Já descansei e agora vou embora.  
 – O senhor provavelmente está admirado com a pouca hospitalidade – disse o homem –, mas a hospitalidade não é costume entre nós, *não precisamos de hóspedes* (KAFKA, 2008, p. 19, grifo nosso).

E é em uma aldeia que não precisa de hóspedes que o protagonista parece obrigado a vagar incessantemente sem grandes sinais de receptividade, até que encontrará Frieda, com quem acabará mantendo uma relação amorosa. Frieda era amante de Klamm, uma autoridade do castelo que K. perseguirá por todo romance, sem nunca alcançá-lo. Chega a observá-lo por um pequeno orifício de uma porta, de onde espia esse inacessível homem “de estatura média, gordo e pesado. O rosto ainda era liso, mas as maçãs do rosto já desciam um pouco com o peso da idade” (KAFKA, 2008, p. 46). E, assim como o castelo, a proximidade do quarto de Klamm mostra-o tão perto e ao mesmo tempo tão longe, tão inacessível.

Apesar de toda a narrativa indicar a completa falta de receptividade em relação ao personagem, K., ainda que repudiado e humilhado, recusa-se a partir, como se qualquer outra forma de vida lhe fosse impedida, premissa corroborada por ele quando Frieda o convida para fugir:

– Não posso emigrar – disse K. – Vim aqui para ficar aqui. E vou ficar.  
 E numa contradição que não se esforçou para explicar, acrescentou, como se estivesse falando consigo mesmo:  
 – O que poderia ter me atraído para este lugar ermo se não fosse o desejo de permanecer aqui? (KAFKA, 2008, p. 159).

Em toda a sua trajetória rumo ao único objetivo que nos parece ser o seu, o leitor depara-se com inúmeras ambivalências que nos conduzem a desconfiar da sua legitimidade. Na primeira página do romance, K., ao ser acordado pelo jovem que contesta a sua presença na aldeia, indaga: “Em que aldeia eu me perdi? Então existe um castelo aqui?” (KAFKA, 2008, p. 7), revelando não saber ao certo onde se encontra e o motivo de estar ali e sugerindo inclusive que talvez ele não tenha sido chamado até lá, ao contrário do que afirma. Essa frase possui densidade significativa, porém o leitor não é capaz de perceber, até porque se está no início da narrativa, e o desenvolvimento do romance dá-se continuamente sem que algumas ideias sejam resgatadas e logo o leitor incorre no risco de esquecer-se de sua imprescindibilidade.

Ainda no primeiro capítulo do romance, K. adentra a casa de um dos aldeões e logo é expulso. Sozinho na neve que o envolvia, conjectura: “Ocasão para um pequeno desespero – ocorreu-lhe – se estivesse aqui por acaso e não *intencionalmente*” (KAFKA, 2008, p. 21, grifo nosso). Este excerto aumenta ainda mais a desconfiança de sua presença naquele espaço.

Até mesmo o amor que K. diz cultivar por Frieda será questionado ao longo do texto tanto pelos habitantes da aldeia quanto por ela própria, que será visto como um meio de aproximá-lo de seu único objetivo: o castelo. Diante das desconfianças, K. chega a afirmar que pretende se casar com ela, porém o leitor mais uma vez é levado a duvidar de suas pretensões. Antes, ele afirma que é casado e que deixou mulher e filho para trás: “Quando alguém como eu viaja para tão longe da mulher e do filho, quer levar para casa alguma coisa” (KAFKA, 2008, p. 11). E o romance com Frieda, essa “moça que não atraía a atenção, pequena e loira, de traços tristes e maçãs magras” (KAFKA, 2008, p. 45), assim como começa, acaba, sem razão aparente.

A leitura d’*O castelo* é então embalada em tom monótono, permeada por longos e inúmeros diálogos, mas que não oferecem respostas claras. Os diálogos intermináveis, que às vezes chegam a ocupar cinco capítulos, mais próximos a monólogos, podem fazer passar algo ao leitor, mas as palavras são carregadas de sentido, pois, em um romance como *O castelo*, cada palavra torna-se imprescindível.

Ainda no início do romance, o texto volta a sugerir dúvidas quanto à intenção de K. Ao telefonarem para o castelo, a fim de verificar quem era esse homem que surgiu na aldeia do dia para a noite, o inquiridor confirma que houve a designação de um agrimensor para a aldeia:

K. ficou escutando atentamente. Então o castelo o havia designado agrimensor. Por um lado isso era desfavorável a ele, pois indicava que no castelo se sabia tudo o que era preciso a seu respeito, as relações de força tinham sido pesadas e aceitavam a luta sorrindo. Mas por outro lado isso também era propício, pois a seu ver provava que o subestimavam e que ele teria mais liberdade do que de início podia esperar. E se acreditavam com esse seu reconhecimento como agrimensor – do ponto de vista moral, sem dúvida superior – conservá-lo num estado de medo contínuo, então eles se enganavam: isso lhe dava um leve tremor, mas era tudo (KAFKA, 2008, p. 10-11).

Seria essa uma advertência de que K. não é o agrimensor contratado pelo castelo? Nessa passagem, há a insinuação de que o personagem necessita de uma liberdade para alcançar um objetivo que desconhecemos. E, paulatinamente, o romance parece revelar um personagem indigno de confiança. Em uma conversa com o hospedeiro, o próprio K. confessa não ser uma pessoa confiável:

– Então sabe observar bem as coisas – disse K. – Digo em confiança que de fato não sou poderoso. Consequentemente é provável que diante dos poderosos eu não tenha menos respeito do que você, só que *não sou tão honesto como você e não é sempre que quero admitir isso* (KAFKA, 2008, p. 13, grifo nosso).

E é sob o sentimento de suspeição que o romance se desenrola, tecendo mais imagens enigmáticas a respeito da atmosfera que circunda esse castelo. Ao encontrar o professor da aldeia, o seguinte diálogo é desencadeado, sugerindo que as autoridades não deveriam ser mencionadas diante de “crianças inocentes”:

– Bom dia, professor – disse ele.  
De um só golpe as crianças emudeceram; na certa esse silêncio súbito devia agradar ao professor como introdução às suas palavras.  
– Está olhando o castelo? – perguntou, mais brando do que K. havia esperado, mas num tom de quem não aprovava o que K. estava fazendo.  
– Sim – disse K. – Sou de fora, estou aqui só desde ontem à noite.  
(...)  
Para não falar nada inoportuno, K. desviou a conversa e perguntou:  
– O senhor decerto conhece o conde.  
– Não – disse o professor e fez menção de ir embora.  
Mas K. não cedeu e perguntou mais uma vez:  
– Como, o senhor não conhece o conde?  
– Como iria conhecê-lo? – disse o professor em voz baixa e acrescentou alto em francês: - *Leve em consideração a presença de crianças inocentes* (KAFKA, 2008, p. 15-16, grifo nosso).

E eis outra resposta explícita que não será dada ao leitor, mas que sugere que o tema “castelo” e “autoridades” destoam da ingenuidade e da pureza dos seres ainda infantis. O

conde mencionado no diálogo refere-se ao “senhor conde Westwest” (KAFKA, 2008, p. 8), que é citado nominalmente uma única vez e que logo também é esquecido pelo leitor.

O tema do controle caro à prosa de Kafka é representado pela rigorosa hierarquia administrativa claramente estabelecida e imposta à aldeia. Observamos no romance personagens submetidos às consequências nefastas de um sistema de valores arbitrários, tornando-os marionetes à mercê de forças que eles são incapazes de compreender e controlar. Esse aparato burocrático é definido por K. como uma “ridícula embrulhada que, conforme as circunstâncias, decide sobre a existência de uma pessoa” (KAFKA, 2008, p. 77). Rosenfeld nos situa acerca dessa temática:

Em Kafka e no romance moderno em geral, exprime-se intensamente a experiência da alienação. Os atos e energia do homem tornaram-se alheios a ele mesmo, dominam-no em vez de serem dominados por ele. (...) Suas forças vitais materializam-se em coisas e instituições, e essas coisas e instituições, transformadas em ídolos, já não são reconhecidos como produtos da própria atividade humana, tornam-se misteriosos e indomáveis. Assim, o homem já não se experimenta como sujeito das suas próprias forças, mas como coisa esvaziada, como escravo de coisas às quais cedeu a sua substância viva. Essa visão é típica, tanto de Kafka como do romance moderno (ROSENFELD, 1968, p.192).

Em uma conversa com o prefeito da aldeia, K. será advertido da onipresença de que esse controle é dotado. Ao perguntar ao prefeito sobre a real existência de uma autoridade de controle, o prefeito responde: “Só uma pessoa completamente estranha pode fazer uma pergunta como a sua. Se existem autoridades de controle? Existem *apenas* autoridades de controle” (KAFKA, 2008, p. 78-79, grifo nosso). E então o romance pode ser visto como uma reação a esse poder que sufoca e anula:

(...) a maior parte de sua obra é uma reação ao poder ilimitado. Benjamin chamou este poder, característico de patriarcas raivosos, de “parasitário”: um poder que se nutre da vida de suas vítimas / O deslocamento é moldado segundo o costume ideológico que glorifica a reprodução da vida como um ato de graça dos ‘empregadores’, que dispõem sobre ela (ADORNO, 1998, p. 252).

K. será admoestado por esse controle, principalmente em sua condição de estrangeiro, chegando a ser chamado de “intruso” por Lima:

N’*O castelo*, o estrangeiro se torna a figuração do Intruso porque se empenha em penetrar na ordem que o rejeita. (...) a atitude agressiva por excelência se cumpre por uma personagem cujo máximo empenho é o de se

integrar. Embora frustrado, K. é uma espécie de *self-made man* reduzido à sua expressão mínima (LIMA, 1993, p. 143).

Segundo Lima, trata-se de um romance que questiona o funcionamento do poder, resultando na negativa de qualquer possibilidade de integração de K. à aldeia, pois é “ao poder estabelecido no castelo, não importa que pelo temor ou pelo terror, que os aldeões aderem e a que assim confirmam. É este pacto entre senhores e escravos que transformam o agrimensor em Intruso” (LIMA, 1993, p. 143). Essa lógica da intrusão e da suspeição é insistentemente imputada ao protagonista ao longo do romance. Em diálogo entre K. e a dona do Albergue da Ponte, esta lhe diz:

O senhor não é do castelo, o senhor não é da aldeia, o senhor não é nada. Infelizmente porém o senhor é alguma coisa, ou seja, um estranho, alguém que está sobrando e fica no meio do caminho, (...) alguém cujas intenções são desconhecidas (KAFKA, 2008, p. 61).

Mais adiante, a dona do Albergue da Ponte reduz K. a uma lesma, ao fazer alusão à equivocada escolha de Frieda por ele em detrimento de Klamm: “percebi que minha querida pequena de certo modo abandonou a água para se ligar a uma lesma”<sup>38</sup> (KAFKA, 2008, p. 68).

Intruso e estrangeiro, o estado de rejeição afeta K. por todo o texto, impedido de se integrar à aldeia. Na conversa com o prefeito, a empreitada de K. chega a ser caracterizada como insignificante, quando aquele se refere a seu caso como um dos menores em termos de importância. E é nesse lugar sem o menor sinal de vida que K. insiste em vagar: esse castelo “cujos contornos já principiavam a se desvanecer, permanecia silencioso como sempre, nunca ainda K. tinha visto o menor sinal de vida nele” (KAFKA, 2008, p. 116).

Assim, a ausência de comunicabilidade efetiva, a verdade inacessível e a incompreensibilidade diante da existência parecem aspectos que perturbam tanto Kafka quanto seus personagens, em que é apresentado ao leitor um jogo de crueldade das autoridades, que nem aceitam o agrimensor nem o dispensam definitivamente, deixando sempre uma possibilidade inacabada, que impede o personagem de agir, diante de um imbróglio burocrático desesperador:

Em lugar nenhum K. tinha visto antes, como ali, as funções administrativas e

<sup>38</sup> Texto original em alemão: „als ich erkannt habe, dass meine liebste Kleine gewissermaßen den Adler verlassen hat, um sich der Blindschleiche zu verbinden“ (KAFKA, 2013, 67). Carone opta por traduzir o termo „Blindschleiche“ como “lesma”, que, em alemão, refere-se a um réptil sem membros, literal e comumente traduzido como “cobra-de-vidro”.

a vida tão entrelaçadas — de tal maneira entrelaçadas que às vezes podia parecer que a função oficial e a vida tinham trocado de lugar (KAFKA, 2008, p. 71).

Qualquer elemento que destoe ou fuja dessa hierarquia ou tente desrespeitá-la é penalizado. No texto, temos um exemplo de alguém que tentou confrontar esse sistema: Amália, irmã de Barnabás, que é o mensageiro designado para K. A recusa de Amália de submeter-se às autoridades transformou-a em “uma Antígona que não apela à lei natural, mas simplesmente recusa-se a ‘ser iniciada’ nesse amálgama inominável de comunidade e culto que é o castelo” (CALASSO, 2006, p. 88).

Após Amália recusar um possível romance com uma das autoridades do castelo, sua família é obrigada a viver marginalmente, sem contato com os demais aldeões, tornando a função de mensageiro de Barnabás um dos maiores logros da família desde então. O pai de Amália, despojado de ascender socialmente e aproximar-se do castelo, definha, mas, assim como K., a família parece impedida de abandonar esse espaço castelar, em que a jornada sem sucesso de K. muito se aproxima das tentativas infrutíferas desse pai em obter qualquer perdão do castelo. A relação entre K. e a família de Barnabás oscila então entre repulsa e cumplicidade, em grande parte por reconhecer-se nessa família.

A composição romanesca indica então segmentos bem delineados: expectativa e obstinação; conflito e indignação; e, por fim, cansaço e desistência. Após uma semana de sua estadia na aldeia, K. encontrará pela primeira vez alguém que parece capaz de lhe revelar a verdade sobre sua situação: o secretário Bürgel. A conversa com Bürgel é o grande ápice do texto, surgindo como elemento útil à revelação dos segredos da instituição, porém K. se recusa a perceber a importância desse encontro.

Já no final do romance, o secretário foi um dos únicos contatos efetivos que K. teve com um representante do castelo, mas isso não parece significar mais nada. Quando finalmente K. parece prestes a ter o segredo revelado, ele não mais escutava, pois “estava dormindo, fechado contra tudo o que acontecia” (KAFKA, 2008, p. 303), tendo dormindo agarrado aos pés do secretário. K. encontrava-se exausto, seu corpo não era mais capaz de suportar. Cada trajeto torna-se tortuoso e um embaraço aos seus esforços corpóreos, assemelhando-o aos personagens de Beckett:

Somos como personagens de Beckett, para os quais já é difícil andar de bicicleta, depois, difícil de andar, depois, difícil de simplesmente se arrastar, e depois ainda, de permanecer sentado (...). Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não aguenta mais. Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais

responder (...) O corpo é aquele que não aguenta mais, até por definição (LAPOUJADE, 2002, p. 82).

Assim, o secretário não passava para K. de “algo que o impedia de dormir e cujo sentido mais amplo não conseguia descobrir” (KAFKA, 2008, p. 296). Para Calasso (2006), Bürgel é o psicopompo, é a Ariadne kafkiana que conduz K. ao esclarecimento do que lhe acomete. Mas K. estava fechado para tudo. Aqui ele parece ter desistido da sua empreitada: a certeza que conduziu K. durante o curso da narrativa acaba por metamorfoseá-lo em resignação, fracasso e consequente desistência. O próprio Bürgel se manifestará a respeito da debilidade corpórea do protagonista:

Não, não precisa se desculpar por sua sonolência, por que deveria? As forças do corpo só chegam a um certo limite, ninguém tem culpa se justamente esse limite também é, de resto, significativo. Não, contra isso ninguém pode fazer nada (KAFKA, 2008, p. 303).

E, assim, “o elemento que providencia o desfecho é o cansaço, que sobrevém tão logo se alcança o cume da lucidez” (CALASSO, 2006, p. 241). E é só atingido esse estado de exaustão que o castelo decide manifestar-se e falar de si, não exigindo sequer que K. justifique sua atitude precipitada de adentrar sem permissão no quarto de uma autoridade. Mas K. não aguenta mais esse estado de perene admoestação. Bürgel sintetiza sua fala no desfecho da conversa, fazendo K. descobrir o irremediável: “é preciso se contentar e esperar” (KAFKA, 2008, p. 303). E K. esperou, esperou uma admissão que nunca chega a se concretizar, resultando em resignação e desistência.

É nesse contexto que situamos o protagonista do romance: K. é o retrato do Tântalo<sup>39</sup>, que parece agonizar em uma busca que não cessa e que se mostra inútil. Toda a narrativa parece então permeada pelo Paradoxo de Epiménides, em que o leitor, ao tentar responder ao enigma, encontra informações dispersas que se ligam umas às outras, mas que, não obstante, não levam a resposta alguma.

A fragmentação d’*O castelo* impele K. a vagar no limbo que o impede de acessar efetivamente o castelo e a fazer parte da aldeia. E nós, leitores, permanecemos impedidos de acessar sua literatura em sua inteireza. “Ela estendeu a K. a mão trêmula e o mandou sentar-se ao seu lado; falava com esforço, era preciso se esforçar para entendê-la, mas o que ela disse” (KAFKA, 2008, p. 352) – eis as últimas palavras do romance, oração desprovida de ponto

<sup>39</sup> O nome Tântalo aparece no Canto XI da Odisseia de Homero, nos versos 582-592, e a expressão “suplício de Tântalo” refere-se ao sofrimento daquele que deseja algo aparentemente próximo, porém, inalcançável.

final, por meio da qual nunca será possível saber o que essa personagem tinha a dizer<sup>40</sup>. Essa tônica de suspensão narrativa aparece nos *Diários* de Kafka, na entrada de 26 de março de 1911, ao teorizar sobre a importância da omissão do ponto final:

Omissão do ponto final. Geralmente, a frase que se pronuncia principia por uma grande inicial na boca do orador, descreve em seu percurso uma curva tão larga quanto possível para atingir os ouvintes e retorna ao orador por meio do ponto final. Contudo, se o ponto final é omitido, então a frase, deixando de estar prêsa, atinge o espectador<sup>41</sup> com todo o seu corpo (KAFKA, 1964, p. 48).

A omissão do ponto final sugere um Kafka consciente de um leitor e inclusive de um público que culminariam na consagração de sua obra. Afinal, é esse adiamento indefinido da solução que convida o leitor a retornar a sua obra e as suas tensões. E será por meio de sua literatura fragmentária que Kafka insinuará toda a sua vivacidade narrativa, em uma história que nunca teve seu fim decretado e se transforma em uma arena que dá vazão à eterna imaginação de cada receptor na apropriação de sua obra:

Com uma argumentação fechada em si mesma, nunca se fará um menino entender que, à noite, bem no meio de uma história cativante, ele precisa interromper a leitura e ir deitar-se. A mim me diziam, em tal caso, que já se fazia tarde, que me acabava com a vista, que o meu despertar na manhã seguinte seria penoso, que aquela história estúpida e medíocre não valia a pena... (...) Oprimiam-se a singularidade: desligavam o gás, deixando-me às escuras. Diziam-me, como explicação sumária: todo mundo vai dormir, tens que ir também! – e era bem isto o que eu via e fazia força para aceitar, embora me fosse incompreensível. (...) naquele tempo eu não me ressentia senão da injustiça praticada contra mim: ia deitar-me acabrunhadíssimo, e foi então que principiou a germinar a aversão que haveria de traçar a minha vida no seio da família e, de certo modo, a minha vida toda (KAFKA, 1987, p. 52-53).

---

<sup>40</sup> O excerto refere-se à tradução de Modesto Carone, que utilizou como texto-base para a tradução a edição crítica alemã de 1982, de Malcolm Pasley, feita, portanto, diretamente do alemão. O romance *O castelo* foi traduzido também pelo tradutor D. P. Skroski, tendo como texto-base o texto inglês. Skroski traduz o excerto final incluindo o ponto final: “Ela estendeu a mão trêmula para K. e fez-lhe sinal para sentar-se ao seu lado; falava com dificuldade, quase não se podia entender o que ela dizia.” (KAFKA, 2003, p. 446). Ainda que Skroski opte por finalizar o período com o ponto final, a sentença permanece inconclusa. Já a tradução feita do francês por Torrieri Guimarães traduz o trecho da seguinte forma: “Já estava K. no saguão, e outra vez o segurava Gerstaecker pela manga, quando a estalajadeira exclamou às suas costas: - Amanhã me trarão um novo vestido, talvez você mande chamar você” (KAFKA, 2006, p. 325). Enquanto Skroski e Carone mantêm a natureza inconclusa do romance, Torrieri optou por interromper a narrativa antes da manifestação do fragmento, deixando de traduzir os excertos finais que constam na tradução de Carone e Skroski.

<sup>41</sup> No original em alemão, o termo usado é „Zuhörer“ (KAFKA, 1962, p. 42), que pode ser literalmente traduzido como público, ouvinte.

E como que em um impulso sádico, Kafka e sua obra em toda a sua fragmentação transformam o seu leitor naquele menino impedido de ler no meio da noite, desligando o gás e nos deixando quase sempre às escuras. Analisadas as vicissitudes do texto do romance, resta-nos finalmente adentrar na transposição fílmica orquestrada por Haneke, na tentativa de identificar de que forma a apropriação deste texto literário se situa na sua peculiar estética hanekeana.



### CAPÍTULO III

#### O CASTELO POR MICHAEL HANEKE

**K**<sup>42</sup>

*Uma letra procura  
o calor do alfabeto  
Uma letra perdida  
no calor da estalagem.  
Constante matemática  
na teia de variáveis,  
uma letra se esforça  
por subir à palavra  
que não se molda nunca  
ou se omite à leitura  
na câmara sombria  
carvão cavado em dia.*

*O ponto segue a letra  
em seu itinerário.  
Cachorro, escravo, mínimo  
secretário que busca,  
fadado a consumir-se  
ante constelações  
de símbolos multívocos,  
ele próprio enganado  
a seu amo, no engano  
de pleitear a chave  
do que é vôo, na ave.*

**K.**

*Mas o alfabeto existe  
em si, por si, na graça  
de existir, na miséria  
de não ser decifrado,  
mesmo que seja amado.  
O súbito vocábulo  
queima de sul a norte  
o espaço neutro, e ele  
a letra não figura.  
A letra inapelada  
que exprime tudo, e é nada.*

**Carlos Drummond de Andrade**

*(...) o recriador é também um tipo de criador, que sempre tempera a sopa de sua interpretação com algo próprio, algo dele mesmo. Ele acrescenta gotas de seu próprio sangue à interpretação. E o intérprete ainda tem seu modesto objetivo: tocar bem. Mas, conforme diz Erika, ele também tem que se submeter ao criador da obra.*

**Narrador de A pianista, de Elfriede Jelinek**

---

<sup>42</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. “K”. In O Estado de São Paulo (capa do suplemento literário), 12/03/1966.

### 3.1 A transposição fílmica d'*O castelo* orquestrada por Michael Haneke

Escrito em 1922, antes mesmo do surgimento do cinema falado, o romance *O castelo* de Kafka teve sua primeira adaptação fílmica quarenta anos depois, *Das Schloß* (1962), telefilme realizado por Sylvain Dhomme na Alemanha Ocidental, seguida por mais três significativas adaptações: *Das Schloß* (Alemanha, 1968), de Rudolf Noelte; *Zamok* (Rússia, 1994), de Aleksei Balabanov, e *Das Schloß*<sup>43</sup> (Áustria, 1996), de Michael Haneke, filme que nos interessa analisar neste capítulo<sup>44</sup>.

O filme *O castelo* é emblemático, pois marcou o retorno de Haneke à televisão, após ter começado em 1989 a realizar filmes para o cinema, inserindo-se no cinema literário do diretor, que buscou na literatura material verbal para a realização de seis de seus filmes. Apesar de marcar esse retorno, foi o último trabalho do diretor realizado para a televisão, produzido por sua própria sugestão. Ainda que adaptações de textos literários fossem facilitadores para as produções austríacas, quando Haneke propôs a transposição do romance do escritor tcheco, a escolha foi questionada pelo canal devido à complexidade da narrativa, que, apesar do pouco entusiasmo, acabou cedendo.

O filme tem duração de 125 minutos, contando com a interpretação de atores como Ulrich Mühe (K.) e Susanne Lothar (Frieda). A direção de fotografia foi realizada por Jiri Stibr, a direção de arte por Christoph Kanter, o figurino por Lisy Christl, a montagem por Andreas Prochaska, sendo uma produção de Wega-Film, BR, ORF e Arte, e o roteiro foi escrito tendo como texto-fonte o romance homônimo de Kafka e dirigido por Haneke, diretor que será responsável pela orquestração de todas as vozes que contribuem coletivamente para a tradução midiática do romance.

A opção por determinada obra a ser transposta midiaticamente já consiste em uma escolha que pode apresentar diferentes motivações:

Às vezes o cineasta procura, ao adaptar um livro já canonizado pelo público, apenas um bom argumento, sem se preocupar com o sentido mais amplo do texto. Outras, o cineasta deseja divulgar, por meio de uma mídia que atinge um público maior, uma grande obra literária e, nesse caso, costuma ser fiel à estrutura original da narrativa (GUARANHA, 2007, p. 26)

<sup>43</sup> Lançado no Brasil com o título *O castelo*. Em 1998, a produção fílmica foi agraciada por dois prêmios: *Austrian Peoples's Education TV Award* na categoria de melhor filme para a televisão, e *Baden-Baden TV Film Festival* na categoria de melhor direção.

<sup>44</sup> O romance também foi adaptado para a TV por Colin Nears para a BBC em 1975.

Enquanto expoente da literatura alemã para o romance moderno antipsicológico e fragmentado, a escolha d’*O castelo* não é acaso. Ao ser questionado acerca da motivação que o levou a escolher essa obra para compor sua filmografia, Haneke menciona seu aspecto universal:

O que me atraiu em Kafka foi a sua maneira de retratar uma realidade que não é a realidade e da qual eu teria que encontrar um equivalente cinematográfico. / (...) K. é você e eu. (...) A história do castelo não é a de um personagem, mas é a história de todos nós<sup>45</sup> (HANEKE, 2012, p. 120-121).

Ainda que a Nova Crítica e os pós-estruturalistas recusem “a intenção autoral como árbitro único e garantia do significado e valor de uma obra de arte” (HUTCHEON, 2013, p. 150), em um contexto em que Roland Barthes e Michel Foucault advogam pela possível morte do autor, as intenções e os motivos que levam o artista a adaptar uma obra nos importa, uma vez que “a intenção determina questões como por que um artista escolhe adaptar uma obra e como fazê-lo” (HUTCHEON, 2013, p. 151).

Vários são os elementos que os aproximam: Haneke encontrará em Kafka uma fonte de sua visão de mundo opressiva e fragmentária. Acrescente-se a isso que em ambos não é possível identificar amor ou esperança, com narrativas que mesclam angústia e temor indefinidos. A maneira de Kafka descrever uma realidade que a ela não se assemelha atraiu particularmente o diretor e implicou o encontro de equivalentes imagéticos na tradução da obra. Por meio de uma narrativa fílmica que prioriza o distanciamento protocolar, a frieza objetiva e a narração da estranheza, escritor e diretor parecem compartilhar uma peculiar estética da crueldade.

O processo adaptativo para a televisão e para o cinema, conforme observamos no Capítulo I, exige processos distintos, e ter como destinatário o público televisivo condicionou a transposição midiática a submeter-se ao romance. Para Haneke (2012), a TV não é uma instância cultural, mas um mediador, e transposições literárias devem manter as marcas originais do texto. Enquanto a tradução do texto literário feita para a televisão objetivou apresentar ao espectador a obra de Kafka e convidá-lo à leitura do romance, a tradução de um texto literário realizada para o cinema não teve esse intuito e possibilitou ao diretor realizar significativas alterações no texto-fonte. É o que ocorre na transposição do romance de Elfriede Jelinek, *A pianista*:

---

<sup>45</sup> “Ce qui m’attirait chez Kafka, c’était sa manière de dépeindre une réalité qui n’est pas la réalité et dont il me fallait trouver un équivalent cinématographique. / (...) K., c’est vous et moi. (...) Or, l’histoire du Château n’est pas celle d’un personnage, mais de nous tous”.

Em todos os meus telefilmes adaptados de uma obra literária, eu tentei manter, tanto quanto possível, o texto original. Há uma grande diferença quando se adapta um livro para a televisão ou para o cinema. Para mim, o cinema é uma forma de arte, e a obra literária adaptada deve a ela se submeter. Na televisão, ao contrário, a obra de arte é o próprio livro; o objetivo é despertar nos espectador a vontade de lê-lo<sup>46</sup> (HANEKE, 2012, p. 54).

O diretor não só dirigiu como também escreveu os roteiros de suas traduções realizadas para a TV, à exceção de *Wer war Edgar Allan?*, escrito pelo próprio autor, Peter Rosei, conjuntamente com Haneke, sob o pseudônimo Hans Broczyner. Para Deborah (2011), os três filmes roteirizados pelo diretor – *Drei Wege zum See* (1976), *Die Rebellion* (1993)<sup>47</sup> e *O castelo* (1996) – podem ser vistos como *corpus* distintos, não só em relação aos trabalhos para televisão, como em toda a sua obra, especialmente quando ele mesmo considera que adaptações literárias para a TV têm propósitos diferentes das cinematográficas, ao que acrescenta que a questão da fidelidade ao texto-fonte parece ter distraído a crítica não só do significado mas do propósito das transposições orquestradas pelo diretor.

Haneke (2012) admite que a imagem em movimento tem desvantagens em relação à palavra escrita, uma vez que esta oferece possibilidades maiores que a mera apresentação imagética, definindo sua estética mais próxima da palavra que da imagem. Por essa razão, seus trabalhos para a TV foram ao mesmo tempo criticados e enaltecidos pelo seu estilo literário, principalmente por meio de uma edição lenta e *voice-overs* sem expressividade tirados diretamente dos textos originais.

Em adaptações de romances clássicos para a televisão, entretanto, costuma-se manter uma ressonância textual da conexão literária tanto na ação quanto no movimento da câmera, lembrando a ideia de que ler é um exercício muito mais “vagaroso, comedido e reflexivo” do que ver televisão (HUTCHEON, 2013, p. 104).

Apesar de feito para a televisão, *O castelo* foi produzido após a incursão do diretor no cinema, o que permite que a tradução afaste alguns elementos típicos dos telefilmes. Ainda que haja elementos que aproximem o filme deste gênero, é evidente que se aproxima da estrutura de um filme de cinema. Essa aproximação pode ser observada, por exemplo, na

<sup>46</sup> “Dans tous mes téléfilms adaptés d’un ouvrage littéraire, j’ai essayé de conserver le plus possible du texte d’origine. Il y a une grande différence quand on adapte un livre pour la télévision ou pour le cinéma. Pour moi, le cinéma est une forme artistique, et l’œuvre littéraire adaptée doit y être soumise. À la télévision, au contraire, l’œuvre d’art, c’est le livre; le but, c’est de donner aux téléspectateurs envie de le lire”.

<sup>47</sup> *Drei Wege zum See* e *Die Rebellion* não foram lançados no Brasil e, por essa razão, não possuem tradução oficial.

“razão de aspecto” utilizada no filme, que consiste na relação matemática entre as dimensões de uma imagem dimensional, obtida pela divisão entre a largura e a altura da tela.

Telefilmes são usualmente produzidos em uma razão de aspecto de 1,33:1, enquanto o cinema possui dimensões maiores, a exemplo do *CinemaScope*<sup>48</sup>, tecnologia de filmagem e projeção que utiliza lentes anamórficas para gravação de filme em *widescreen*, permitindo a criação de uma imagem de 2,35:1. Os telefilmes dirigidos por Haneke são realizados com a razão de aspecto de 1,37:1, com exceção de *O castelo*, que é 1,85:1, mesma razão de aspecto utilizada em seus filmes de cinema<sup>49</sup>, insinuando uma aproximação entre as duas formas de produção: o telefilme e o cinema.

Mesmo diante da quase ausência de uma trama bem delineada e de um enredo discernível, o desafio de transpor midiaticamente o texto kafkiano foi enfrentado, resultando em um filme que se funde na própria obra romanesca. No entanto, a preocupação com a fidelidade ao texto não implica mecanização representativa, uma vez que leva em conta as especificidades da obra fílmica e a estética engendrada pelo diretor.

### 3.2 Kafka e Haneke: uma investida fragmentária

Retomando as premissas estéticas do escritor e do diretor, outro elemento compartilhado consiste na fragmentação: “a percepção ambígua e fragmentária da realidade de Kafka caracteriza o meu trabalho”<sup>50</sup> (HANEKE *apud* RIEMER, 2000, p. 166). A ideia de mundo-fragmento presente na prosa de Kafka enquanto estratégia artística parece interessar particularmente ao diretor, fundamentando toda a sua filmografia, algumas vezes de forma mais explícita que outras. Em *71 fragmentos de uma cronologia do acaso*, realizado dois anos antes, o próprio título do filme já indica a importância da fragmentação como elemento estrutural de suas narrativas.

Em *Drei Wege zum See*<sup>51</sup> (1976), primeira transposição do diretor feita da literatura para a televisão, é possível observar uma proximidade entre as literaturas escolhidas. Assim como Kafka, Ingeborg Bachman, autora do romance homônimo transposto, possui uma escrita ambígua, deixando o leitor constantemente em suspense, aspectos que serão mantidos na tradução. Nesse telefilme, o lago não é inatingível como o castelo kafkiano, mas a protagonista Elisabeth depara-se com inúmeros obstáculos que a impedem de alcançá-lo.

<sup>48</sup> Haneke recorre ao *CinemaScope* unicamente em *O tempo do lobo* (2003).

<sup>49</sup> *Violência gratuita* (1997/2008), *Código desconhecido* (2000), *A professora de piano* (2001), *Caché* (2005), *A fita branca* (1009) e *Amor* (2012).

<sup>50</sup> “*Kafka’s fragmentary ambiguous perception of reality characterizes my work as well*”.

<sup>51</sup> Tradução literal em português: Os três caminhos para o lago.

Como o próprio título do filme sugere, há três caminhos que levam até o lago, mas nem mesmo a pluralidade de percursos torna certo o seu alcance.

Assim, a apropriação da literatura fragmentária kafkiana na feitura do filme consistiu em uma necessidade e em uma coerência temática, segundo as próprias palavras do diretor: “no meu trabalho, essa adaptação correspondeu a uma necessidade, como um programa a ser seguido”<sup>52</sup> (HANEKE, 2012, p. 120). Em entrevista, Haneke ainda revela:

O fragmento como uma característica do modernismo é encontrado em todas as artes. (...) O que eu tenho em mente é a realização de que o mundo em torno de nós não pode ser descrito como um todo e portanto também não pode ser totalmente explicado. Essa premissa central do modernismo fez a sua entrada na virada do século, um pouco mais tarde nos romances de James Joyce, por exemplo, mas também na música e nas artes plásticas. Apenas filmes comerciais ainda fingem ser capazes de resolver os problemas do mundo em 90 minutos<sup>53</sup> (HANEKE *apud* RIEMER, 2000, p. 161).

Sob a perspectiva da abertura, Kafka e Haneke também convergem substancialmente. Em termos de excedente de visão, o narrador insciente de Kafka, como demonstrado no Capítulo II, parece ter uma visão tão restrita quanto os personagens. Ao apropriar-se dessa literatura na construção do filme, observamos a ampliação desse excedente de visão por meio da imagem sem que, no entanto, um discurso monológico autoritário seja instaurado, pois não reserva “para si nenhum excedente *essencial*” (BAKHTIN, 2013, p. 82).

Na película, K. é obcecado pelo castelo e, assim como no romance, as suas origens são sonegadas. O filme revela ainda menos sobre o protagonista e sua motivação, fazendo com que o espectador acesse ainda menos informações que o leitor do romance. E a cena inicial já faz concessões ao aporte televisivo por meio de tomadas curtas, música e luz, que despertam a atenção do espectador. A composição das tomadas, no entanto, é um convite à recepção reflexiva, pois Haneke trata o público como parceiro na construção fílmica.

A importância atribuída ao receptor da obra, agente que a enriquece, é levada ao extremo em Haneke, ao optar por manter a abertura presente no texto literário, em que “a indeterminação, a incompletude, a demarcação fragmentária da ficção adquirem um estatuto teórico, que é encoberto, em vez de elucidado, pela atividade criadora do leitor” (STIERLE, 2002, p. 151) e, da mesma forma, do espectador.

<sup>52</sup> “*Et, dans mon travail, cette adaptation correspondait à une nécessité, comme un programme à suivre*”.

<sup>53</sup> “*The fragment as a characteristic of modernism is found in all arts. (...) What I have in mind is the realization that the world around us cannot be described as a whole and thus cannot be fully explained either. This central premise of modernism made its entry around the turn of century, a little later in the novels of James Joyce, for example, but also in music and the fine arts. Only mainstream film still pretends to be able to solve the problems of our world in ninety minutes*”.

A fim de conceder ao espectador papel preponderante diante de sua obra, Haneke rejeita explicações, causalidade e realismo psicológico ainda mais fortemente que o romance, e as cenas substituem-se sem que a anterior seja passível de completa apreensão cognitiva, em que a evolução da trama tende a apresentar as consequências antes das causas das ações: K. é rejeitado antes de se saber a razão; K. e Frieda separam-se antes mesmo de demonstrarem um efetivo envolvimento amoroso.

A profundidade de campo, sem recorrer ao foco seletivo, coloca em equipolência toda a *mise-em-scène*, não estabelecendo uma nítida distinção entre os personagens e o fundo. Cenas heroicas cedem lugar à representação de uma realidade ordinária que é reduzida a uma escassa posição de formas e movimentos. E o filme não cria a ilusão de continuidade em que cada imagem sutilmente emerge entre uma e outra, subvertendo as convenções fílmicas. Dessa forma, o espectador é deixado em uma posição a que pouco está habituado: a de ter que apreender o sentido fragmentário do filme.

Ao prescindir de narrativas cinematográficas tradicionais, a recepção primária realizada por Haneke e sua equipe desafia àquilo que chamamos de receptividade espectral, uma vez que é concedido ao espectador a função de gerador de sentido, ao estimulá-lo a estabelecer conexões e a preencher algumas lacunas deixadas pelo afrouxamento da causalidade no encadeamento da trama.

As repetidas investidas de acessar o castelo são fundamentadas em visões e informações parceladas, pois, tanto em Kafka quanto em Haneke, a fragmentação é condição inevitável da realidade e da sua percepção. Assim, a fragmentação tem no filme uma função estruturante, condicionando todo o desenvolvimento da narrativa, em que o filme se inicia sem explicação e termina sem qualquer desfecho.

O filme inicia-se com um plano detalhe que mostra um rosto. Inicialmente, não se sabe ainda que se trata de K., mas é uma peculiar forma de introduzir o personagem. Os encontros com os aldeões e as autoridades são episódicos e condicionados pela incessante busca pelo castelo, e cada personagem contribui para uma visão limitada por uma perspectiva pessoal.

A ideia de fragmentação encontra equivalência imagética nos enquadramentos dos personagens e dos objetos, por meio dos quais o espectador é constantemente confrontado com *close-ups* incomuns de partes do corpo (Fotograma 2), assim como na invocação do espaço *off-screen*<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Segundo o *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 214): literalmente “fora de tela”, ou fora de campo.

O uso do *off-screen* coaduna com a intenção de sonegar informações por meio de simulacros visuais. No romance, Kafka descreve K. olhando uma das autoridades, Klamm, pelo buraco de uma porta, de onde ele consegue visualizar esse personagem. No filme, o espectador não vê Klamm. Apenas é permitido ver K. olhando através do buraco, e então ao espectador é permitido saber ainda menos que o personagem (Fotograma 1).



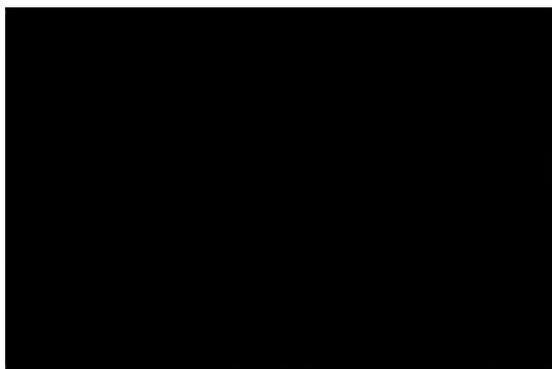
Fotograma 1. K. observa através do orifício na porta, mas o espectador é impedido de ver.



Fotograma 2. *Close-ups* incomuns de partes do corpo.

O estilo frio e distanciado do filme com suas tomadas pouco usuais aproximam-no substancialmente da narrativa kafkiana, evidenciado pela intenção do diretor de realizar uma rigorosa transposição da literatura para o audiovisual. E outro elemento que contribui significativamente para representar a fragmentação do objeto estético consiste nos cortes abruptos entre as sequências por meio da inserção de planos negros (Fotograma 3) e de frases interrompidas no meio, que reforçam a ideia da inacessibilidade do todo e da fragmentação romanesca. Esses intervalos interrompem a continuidade e instauram elipses que atormentam a percepção do tempo decorrido entre os blocos narrativos.

Entre as cenas, os usuais *fade-in* e *fade-out* são preteridos, sendo substituídos por esses planos pretos de dois segundos, que dividem o filme em seguimentos e evocam a artificialidade do fazer fílmico. Os cortes abruptos, que descontextualizam os planos sequentes, evidenciam uma narrativa que prescinde da integridade e da unidade, revelando a construção de um enredo que parece impedir a finalização das ações, que são abruptamente interrompidas e permanecem suspensas para o espectador.



Fotograma 3. Artificialidade evocada por planos negros que intercalam as cenas ao longo de todo o filme.

Esses cortes presentes no aporte fílmico revelam uma decupagem<sup>55</sup> literária pretendida pelo diretor, aproximando-se significativamente da obra romanesca, além de oferecerem um espaço para a reflexão dos espectadores sobre a cena anteriormente vista. Esse recurso pode ser observado já em *Drei Wege zum See*, no qual observamos um plano sendo intercalado por uma cena deslocada e sem coesão lógica, que mostra um negro nu no banheiro, incomodando o espectador.

O uso desse artifício, além de servir à estética hanekeana, reafirma a artificialidade da criação fílmica, tal como observamos em *Persona* de Ingmar Bergman (1966), ao inserir na cena inicial e final o negativo de um filme (Fotograma 4), ou em outro filme do próprio Haneke, *Funny Games* (1997), quando um dos personagens decide usar o controle remoto para rebobinar uma sequência impedindo que o rumo da história seja diferente do pretendido pelo torturador ou quando o personagem olha para a câmera e pisca para o espectador (Fotograma 5). Em *Funny Games*, deparamo-nos com uma das cenas mais metalinguísticas de seu cinema: um dos personagens diz que precisa continuar com a tortura, pois o filme ainda não chegou ao fim, violando o pacto ficcional ao dirigir-se diretamente ao público: “Isso já é o bastante? Você quer um final real, com um desfecho plausível, certo?” (01:31:09).



Fotograma 4. Bergman insere um negativo de filme nas cenas inicial e final de *Persona*, demarcando a artificialidade fílmica.



Fotograma 5. O personagem Paul olha para a câmera e pisca para o espectador em *Funny Games*.

Se a interpretação é um desafio na obra de Kafka, essa característica facilmente pode ser atribuída a Haneke, pois cada enquadramento, *mise-en-scène* e escolha desafiam o espectador. Diante de um texto fragmentado como *O castelo*, caberá ao leitor e, posteriormente, ao espectador a função de preencher as lacunas e os vazios presentes tanto no romance como no filme. Assim, a tradução imagética d'*O castelo* logra transpor toda a singularidade narrativa de Kafka para a tela, em que a fragmentação, as lacunas e a consequente sonegação de informações desafiam a receptividade espectral, visando ativar

<sup>55</sup> Em cinema e audiovisual, “decupagem” é o planejamento da filmagem, a divisão de uma cena em planos e a previsão de como estes planos vão se ligar uns aos outros através de cortes.

a postura do espectador diante do filme, o que parece ser a tônica da proposta do diretor em seu projeto estético. Passemos então a analisar os efetivos desafios que envolveram a presente tradução.

### 3.3 Nos bastidores do filme

#### 3.3.1 O filme enquanto artifício: luz, câmera e música

A iluminação usada no filme demarca um procedimento estilístico peculiar. Apesar de rodado em cores, os tons são predominantemente de um azul acinzentado, com uma direção de fotografia que privilegia cores opacas. Haneke e sua equipe optam por apresentar planos sem clareza na profundidade do campo, usando as luzes de maneira que o espectador tenha dificuldade de discernir o que cerca os personagens (Fotogramas 6 e 7). A adoção desse recurso reproduz a visão normal do homem, representado pela perspectiva de K., que é limitada e objetiva, além de intensificar a sensação de asfixia presente no romance.



Fotograma 6. Ausência de clareza na profundidade de campo [exemplo 1].



Fotograma 7. Ausência de clareza na profundidade de campo [exemplo 2].

Os objetos vinculados ao castelo são iluminados com uma luz amarelada, fazendo com que essa cor exerça a função de evocar sutilmente o que o castelo representa. Assim, a tensão entre protagonista e castelo é sugerida pelo espaço e pela iluminação, e o uso de sombras, os cenários com pouca luminosidade e os espaços não deixam de servir de artifícios para dar vazão à angustiante trajetória do protagonista.

O uso excessivo da câmera lateral consistirá também em uma importante estratégia visual. Ao acompanhar lateralmente o deslocamento do protagonista de um lado para o outro sobre a neve, o filme permite ao espectador compartilhar a sensação de dificuldade e o esforço que o personagem precisa empreender para caminhar, intensificando a exaustão impressa nessa trajetória aparentemente falida. Assim, essas tomadas longas combinadas com o *travelling* lateral (*tracking shots*) auxiliam na imersão do espectador no processo de busca do protagonista.

O filme ainda aproveita um dos principais *leitmotifs* sensoriais do romance: a ambientação claustrofóbica. A claustrofobia é recriada nas tomadas externas e internas, por meio de cenários exteriores nevados (Fotogramas 8 e 9) e interiores escuros (Fotogramas 10 e 11). Os cenários exteriores retratam o terreno ao redor de K. como um tortuoso caminho coberto pela neve, que parece atarracar seu corpo aos arredores de um castelo onipresente e inatingível, enquanto os interiores sugerem o aprisionamento do protagonista.



Fotograma 8. Exteriores nevados [exemplo 1].



Fotograma 9. Exteriores nevados [exemplo 2].



Fotograma 10. Interiores claustrofóbicos e escuros [exemplo 1].



Fotograma 11. Interiores claustrofóbicos e escuros [exemplo 2].

Por fim, a música também assume papel importante em toda a filmografia do diretor, ainda que usualmente descartada em sua forma não diegética. Apesar de inserido no gênero telefilme, não há o uso de trilha sonora, e a música apresenta-se somente na forma diegética. Nesse aspecto, a tradução coletiva orquestrada por Haneke difere da adaptação alemã de Nolte, que optou pelo recorrente uso de trilha sonora, e da russa de Balabanov, na qual a música exerce papel fundamental no processo de transposição midiática. Como já mencionado no Capítulo I, a música não diegética é vista pelo diretor como um artifício desonesto:

Eu não uso a música da maneira convencional, isto é, como música de cinema para consertar uma cena que não está dando certo. A música então fornece a tensão emocional que o filme em si não consegue fornecer. Trata-se de um mecanismo absolutamente desonesto, mas obviamente um bom número de filmes são salvos por esse tipo de música. Sempre que eu coloco música em um filme, ela é parte do contexto, é diegética<sup>56</sup> (HANEKE, 2000, p. 169).

Para Haneke (2012), a obra kafkiana exige que a música seja apresentada exclusivamente em sua forma diegética e ocasional, por considerá-la dotada de uma não-musicalidade, o que será atestado também por Adorno (1998, p. 262):

(...) o mundo de imagens de Kafka, que se baseia na exclusão completa de todo o musical, de tudo o que se assemelhe à música, na renúncia à defesa aintitética do mito: segundo Brod, Kafka era o que se costuma chamar de uma pessoa insensível à música.

A esse respeito, o próprio Kafka fará menção nos *Diários* a sua resistência em relação à música, corroborando para o entendimento de Adorno e Haneke:

A essência de minha amusicalidade<sup>57</sup> consiste em que não posso gozar coordenadamente da música; apenas de vez em quando exerce sobre mim algum efeito, e muito poucas vezes é um efeito musical. A música que ouço eleva naturalmente um muro em torno de mim, e sua única influencia duradoura é que assim confinado sou diferente de quando estou em liberdade (KAFKA, 1964, p. 148).

---

<sup>56</sup> “I don’t use music in the conventional way, that is, as film music to patch up a scene that is not working out. Music then provides the emotional tension that the film itself lacks. It is an absolutely dishonest means, but of course a good many films are saved by such music. Whenever I put in music into a film, it is part of the contents, it is diegetic”.

<sup>57</sup> No original em alemão, „Unmusikalität“ (KAFKA, 1962, p. 154).

Nas cenas do filme com música, mais uma vez observamos a evocação da artificialidade fílmica. A música acompanha discretamente a *mise-en-scène*, porém, sempre que um discurso significativo parece se anunciar, o dono do albergue desliga manualmente o rádio, solicitando a atenção do espectador.

Assim, a música situa-se dentro da ação fílmica, tendo significado na composição da *mise-en-scène* e, por meio dessa técnica, o filme chama atenção para as convenções da sonorização fílmica. Em regra, “ruídos e música têm seus volumes convenientemente diminuídos quando os personagens falam, de forma que o diálogo possa ser ouvido” (STAM, 2008, p. 387), incorporando, mais uma vez, “o princípio brechtiano de que a arte deve revelar os princípios de sua própria construção” (STAM, 2008, p. 388). Nas cenas situadas no Albergue da Ponte, observamos planos-detelhe que mostram o proprietário desligando o aparato radiofônico sempre que K. toma a palavra (Fotogramas 12 e 13).



Fotograma 12. Artificialidade evoca pelo ato de desligar manualmente o aparelho radiofônico (00:02:39).



Fotograma 13. Artificialidade novamente evocada (00:12:09).

Assim, o som será utilizado cuidadosamente ao longo do filme, desempenhando papel fundamental na *mise-en-scène*. Enquanto K. espera para falar com Erlanger na Hospedaria dos Senhores, um telefone toca incessantemente. Mesmo após encontrar Bürgel, esse instrumento que tem uma relação intrínseca com o castelo não é interrompido e interfere no curso da cena.

A estrutura fílmica e o mundo ficcional são então revelados como produtos de uma construção. Enquanto filmes *mainstream*<sup>58</sup> usualmente escondem esses recursos, em Haneke, o trabalho de câmera, a *mise-en-scène* e a edição são delineadas como pano de fundo da produção fílmica e provocam distanciamento crítico. Riemer (2011) chama ainda a atenção para o uso da música na cena em que K. adentra o albergue junto de seus dois ajudantes após encontrar o prefeito. Antes de adentrarem pela porta, dois indivíduos tocam uma música no

<sup>58</sup> “*Mainstream* – literalmente, ‘dominante’ ou ‘grande público’. Diz-se, por exemplo, de um produto cultural voltado para o público em geral. ‘*Mainstream culture*’ pode ter uma conotação positiva, no sentido de ‘cultura para todos’, mas também, negativa, no sentido de ‘cultura dominante’” (MARTEL, 2012, p. 479).

violino e no acordeão. Tocam mal, fora do tom e com pouca noção de ritmo, e todos esses esforços resultam em uma confusão sonora. A cada erro, a música é retomada do mesmo trecho, insistentemente. Nessas variações, a fragmentação consequentemente proporciona o contraponto da busca de K., mas também incomoda os espectadores acostumados a narrativas *mainstream*.

A música *folk* tocada no rádio pode ser associada à aldeia e o telefone ao castelo, e Riemer (2011) percebe a *mise-en-scène* sonora e luminosa do filme como atestadora de uma constante oposição ao protagonista. Ainda no início do filme, quando finalmente é permitido a K. descansar em um saco de palha na sala, há uma luz que pende enquanto ele descansa (Fotograma 14), evidenciando, uma vez mais, que sua permanência não é natural.



Fotograma 14. K. descansa em um saco de palha e é observado por todos, enquanto uma luz pende sob seu corpo impedido de descansar plenamente.

A tradução imagética do romance vale-se então dos artifícios da iluminação, do espaço cênico e da musicalidade na busca por equivalentes sígnicos, em que todos esses elementos contribuem para materializar com a maior precisão possível os elementos intrínsecos à estrutura romanesca. Feitas essas considerações sobre os principais recursos técnicos que permearam a tradução midiática do castelo kafkiano, adentremos propriamente na análise do filme.

### 3.3.2 O exercício da tradução midiática do mundo castelar de Kafka

*O castelo* é um romance longo e intricado, que impõe inúmeros níveis narrativos e apresenta um emaranhado conjunto de personagens, o que torna necessário um cauteloso

processo de escolha e seletividade. A respeito da especificidade exigida por cada aporte artístico, o próprio Kafka sugeriu em seus *Diários* as diferenças entre artes visuais e as essencialmente verbais:

O drama (em cena) é mais exaustivo do que a novela<sup>59</sup>, porque vemos tudo o que na novela deve ser lido. / Isto somente é aparente, porque na novela o autor pode mostrar-nos apenas o importante, no drama vemos em troca tudo, o ator, os cenários, e portanto não somente o importante, porém também o secundário (KAFKA, 1964, p. 100).

Diante das exigências intrínsecas à feitura de um filme, o texto denso e os cenários ambíguos delineados por Kafka tornam difícil a tarefa de tradução, levando-nos a indagar quais “eventos da história do romance foram eliminados, adicionados, ou modificados na adaptação e, mais importante, por quê?” (STAM, 2006, p. 40). Como em qualquer tradução, um dos grandes obstáculos para a tradução consistiu em escolher o que manter de um texto tão complexo: o que conservar? O que se pode eliminar? A solução foi reduzir a história ao essencial, ainda que, segundo o próprio diretor, “em Kafka, onde tudo é essencial, é ainda mais complicado”<sup>60</sup> (HANEKE, 2012, p. 120).

Na tradução coletiva, os realizadores apropriaram-se das aspirações miméticas do peculiar realismo literário do romance de Kafka, apresentando-nos a narrativa kafkiana tipicamente perpetrada pela obsessão sobre o factual. A incomunicabilidade, o entrelaçamento entre o privado e o público e a verdade inacessível presentes na narrativa serão temas resgatados e transmutados midiaticamente.

O estilo seco do filme não nos agraciará com uma interpretação da obra, permitindo que o filme se aproxime quase que literalmente da estrutura textual kafkiana, que resulta da já mencionada concepção do diretor de que o aporte midiático televisivo exige uma maior submissão ao texto literário. Furtando-se das inúmeras exegeses a que a obra de Kafka foi submetida, Haneke reafirma seu projeto teórico de um “cinema de liberdade”, ao rejeitar mecanismos de produção de sentido unívocos e artificialmente construídos, conferindo ao espectador infinita liberdade na produção de significados.

Eco (2010) ressalta que a interpretação literal é o primeiro nível de significado da mensagem, em que o sentido literal protege o texto, pois é a defesa da literariedade que garante as infinitas possibilidades interpretativas: “Todo discurso sobre a liberdade da

---

<sup>59</sup> No original, „*der Roman*“ é o termo em alemão utilizado por Kafka, gênero que abrange as narrativas ficcionais em prosa, como as novelas e os romances.

<sup>60</sup> “(...) *chez Kafka, où tout est essentiel, c'est encore plus compliqué*”.

interpretação deve começar por uma defesa do sentido literal” (ECO, 2010, p. 9). Ao proteger o texto de uma interpretação unívoca, o filme esboça um espaço para que diversas vozes e consciências se manifestem.

No filme, os vinte e cinco capítulos do romance serão habilmente transpostos em praticamente o mesmo número de cenas, em respeito à estrutura do texto-fonte, e as rupturas, as lacunas e as ambiguidades presentes no texto-fonte serão representadas filmicamente. Tal como no romance, o filme começa pela narração *in media res*, apresentando a trajetória do protagonista K. que, entre encontros e desencontros, se vê impedido de exercer suas funções de agrimensor e adentrar nos limites do almejado castelo em uma atmosfera oprimida pelo aparato burocrático, representado pela delonga de um trâmite eternizado.

O início do romance já apresenta um dilema para a transposição fílmica: K. hesita em uma ponte de madeira antes de adentrar a aldeia. Da ponte, K. só vê o vazio, não havendo nenhuma evidência do castelo. À literatura, diferentemente das mídias que privilegiam a imagem, é permitido mencionar o que não se vê. Enquanto a palavra permite aludir verbalmente a esse castelo inatingível e não visto, impõe-se na tradução midiática do romance um desafio: como representar a ausência e o irrepresentável? Ao filme restará aludir a essa ausência.

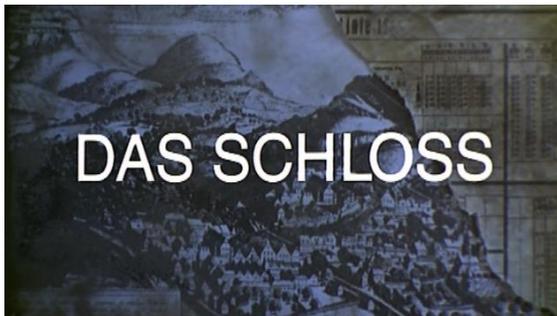
A solução encontrada consiste em um acréscimo ao texto literário, já que o plano representado nele inexistente: uma imagem que se assemelha a uma pintura e que preenche toda a tela, uma espécie de cidade medieval, com colinas, florestas e algumas construções (Fotograma 15), acompanhada por uma música que se revelará diegética. Esse equivalente imagético é sobreposto pelos créditos e consistirá na única alusão visual do castelo ao longo de todo o filme.

Essa sobreposição ilustra o efeito de omissão almejado na transposição. Para Holmes (2011), o papel pendurado do lado de dentro da porta faz com que o espectador assumira a estranheza do personagem. Esse plano detalhe que aparece em tela cheia no início da cena, ao invés de explicar, provoca e desafia o espectador a decifrar a função desse fragmento com dimensões amplificadas no espaço fílmico em que está inserido.

Riemer (2011) percebe esse plano como essencialmente sugestivo, pois a imagem, a música e os fragmentos aludem a uma realidade que inclui a aldeia e o castelo, sem, entretanto, mostrar nenhum diretamente. Imediatamente após adentrar no albergue, percebemos a justaposição entre a imagem e a figura de K., protagonista do filme (Fotograma 18). Assim, no filme, o castelo aparece apenas como um simulacro, sem grande entusiasmo

ou orgulho, mas pendurado discretamente na porta do albergue pela qual K. faz a sua primeira aparição.

Esse procedimento técnico utilizado no filme vale-se daquilo que na teoria fílmica usualmente se chama de “montagem produtiva” ou “criadora”, que recorre à base dialética, ao justapor duas imagens que isoladamente não têm significado, mas que, quando justapostas, o adquirem. Jean Mitry (1963) define esse tipo de montagem como aquela que resulta da associação, arbitrária ou não, de duas imagens que, relacionadas uma com a outra, determinam uma ideia, uma emoção, um sentimento estranhos a cada uma delas separadamente. Assim, a justaposição entre a imagem que alude ao castelo e o personagem colocado sempre de costas em relação a essa imagem sugerem a tônica entre o protagonista e esse espaço castelar inatingível.



Fotograma 15. O filme inicia-se com um plano detalhe da imagem que preenche a tela e é sobreposta por um jornal rasgado.



Fotograma 16. Em seguida, informa ao espectador que se trata do romance fragmentado de Franz Kafka.



Fotograma 17. A imagem continua sendo usada como pano de fundo para a apresentação dos créditos.



Fotograma 18. Um homem abre a porta onde a imagem encontra-se pendurada e adentra o albergue, deixando a imagem atrás de si, sem conseguir vê-la.

A recusa de mostrar uma imagem de castelo edificada e real resulta de um cuidado de não tornar tangível o insólito castelo kafkiano, que pode ou não ter um referente sógnico. Afinal, semiologicamente, “a imagem leva sempre mais longe do que o significado, rumo à pura materialidade do referente” (BARTHES, 2005, p. 65).

Essa alusão será novamente evocada na sequência 00:08:42 a 00:10:05, em que o protagonista permanece de costas para a imagem, sendo retomada pela última vez na

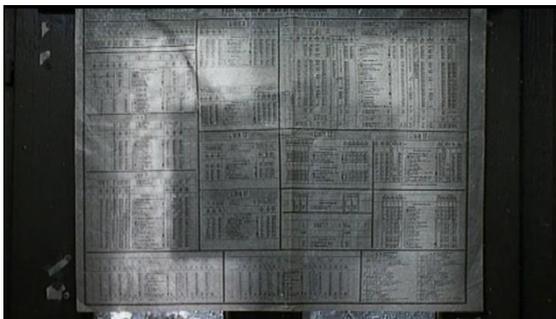
sequência 00:46:16 a 00:46:30, quando K. e seus ajudantes estão voltando de um encontro na casa do prefeito. Assim que adentram o albergue, a porta se fecha e conseguimos visualizar a imagem uma vez mais, em toda a sua plenitude (Fotograma 20), e não como da primeira vez, em que um pedaço de jornal permitia que apenas parte da imagem fosse mostrada (Fotograma 22). No entanto, em seguida, a imagem é tampada por completo, por um novo pedaço de jornal (Fotograma 21).



Fotograma 19. K. e seus dois assistentes adentram o albergue.



Fotograma 20. A porta do albergue é fechada, e o espectador vê mais uma vez a imagem, agora em sua totalidade, com a qual o filme se inicia.



Fotograma 21. A imagem é tampada agora por completo com algo que parece ser um jornal, que teria se levantado quando a porta foi aberta.



Fotograma 22. A imagem na primeira cena do filme está parcialmente coberta por um pedaço de jornal rasgado.

A partir desse momento, o filme parece sugerir que qualquer acesso ao mundo castelar é impossível, pois obstruído em sua plenitude. E será a última vez que sua alusão imagética aparecerá na composição fílmica.

Essa estratégia de não-explicitação também é encontrada no próprio Kafka-escritor, que parece também rejeitar uma interpretação explícita que condicione uma relação entre significado e significante. Em 1915, Georg Heinrich Meyer informou Kafka por carta que o desenhista Ottomar Starke seria o encarregado pelas ilustrações do volume da coletânea *Der Jüngste Tag*, pela Editorial Kurt Wolff, ocasião em que sua narrativa intitulada *A metamorfose* seria pela primeira vez publicada. Em resposta em 25 de outubro de 1915, Kafka será enfático:

Tendo em vista que, com efeito, Starke se encarregará das ilustrações, me ocorreu que poderia querer desenhar também o inseto que aparece no relato. Por mais que queira isso, não o faça! Não que eu vá limitar suas perspectivas de artista, nem muito menos, mas sim quero fazer aqui um pedido que é produto do meu melhor conhecimento da história em questão. Não deve incluir o inseto nas ilustrações. Não deve aparecer nem sequer de longe (KAFKA *apud* UNSELD, 1989, p. 101).

Dessa forma, a escolha de não mostrar a imagem do castelo ao longo da película é uma vez mais respeito às vicissitudes do texto literário. Diferentemente dessa estratégia meramente alusiva, as já mencionadas transposições orquestradas por Rudolf Noelte em *Das Schloß* e por Aleksei Balabanov em *Zamok* oferecem o equivalente imagético do castelo mencionado no romance (Fotogramas 23, 24, 25 e 26).



Fotograma 23. *Das Schloß*. A imagem do castelo é apresentada ao espectador já no início do filme (00:00:04).



Fotograma 24. *Das Schloß*. Na cena final, a imagem do castelo pode ser observada à luz do dia (01:25:38).



Fotograma 25. *Zamok*. Uma imagem suntuosa do castelo é sugerida (01:35:46).



Fotograma 26. *Zamok*. Em seguida e à luz do dia, o próprio K. se surpreenderá com a pequenez do castelo (01:36:17).

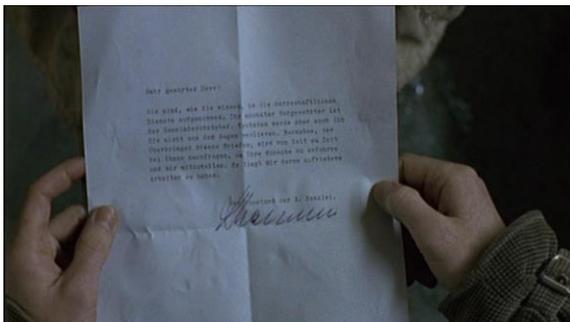
Também a ambiguidade do personagem K. será mantida no filme orquestrado por Haneke. Se, por um lado, sofre a opressão das autoridades, por outro lado, o protagonista abusa da sua posição para oprimir seus ajudantes, colocados em condição de inferioridade.

Assim, K. critica a autoridade, mas não deixa de flertar com ela: se o castelo lhe é hostil e lhe nulifica, o protagonista repete esse comportamento com Arthur e Jeremias, interpretados respectivamente por Frank Giering e Felix Eitner.

Essa ambivalência fica também evidente quando a dúvida a respeito das reais intenções de K. presentes no texto romanesco são representadas pela atuação de Mühe. Sempre que o castelo sugere sua admissão, o personagem sorri zombeteiramente, como se tivesse alcançado o inesperado. Será com um olhar astuto que K. recebe a notícia de que realmente foi chamado pelo castelo (Fotograma 27), assim como esboçará um leve sorriso ao receber uma carta de Klamm (Fotogramas 28 e 29), autoridade que será perseguida por ele durante o filme.



Fotograma 27. K. esboça um sorriso quando uma autoridade informa ao telefone que um agrimensor foi chamado ao castelo.



Fotograma 28. O mensageiro Barnabás entrega uma carta a K. (00:13:53).



Fotograma 29. K. esboça novamente um sorriso ao receber a carta que parece legitimar sua presença suspeitada (00:14:28).

Acrescente-se que a intemporalidade que marca *O castelo* de um Kafka “avesso a localizações historicizadas” (LIMA, 1993, p. 106) também foi um efeito pretendido no processo de transposição, permitindo que o romance mantivesse sua complexidade. Assim

como no texto-fonte, desde o início, o espectador se questiona onde e quando a história se passa.

No romance, como já analisado no Capítulo II, a convivência entre artefatos típicos do mundo moderno – fotografia, eletricidade e telefone – e objetos que parecem indicar certo arcaísmo temporal – trenós e cavalos como meios de locomoção – corrobora para a não identificação espacial e temporal em que se insere a história. Essa inusitada combinação será mantida no filme, acrescido do rádio, do qual se ouve grande parte da música diegética presente na tradução.

A indeterminação do espaço e do tempo no qual a trama se desenvolve insere essa instância narrativa em sintonia com uma atmosfera de ambiguidade presente em outros elementos do filme, como os personagens e a narração, funcionando como mais um fio na tessitura do imbricamento fílmico. Assim, Haneke e Kafka compõem uma percepção desfeita da realidade, retratada pela deformação e pela incongruência, em que o diretor e o escritor prescindem da relação espaço-tempo e, inclusive, da causalidade.

Diferentemente da típica representação de amor à primeira vista usualmente encontrada no cinema hollywoodiano, o primeiro encontro entre os futuros amantes K. e Frieda é retratado de forma fria e opaca, em que as cenas entre os amantes são destituídas de intenções emocionais ou fantasias românticas. Não há *close-ups* de carícias em partes do corpo, e as tomadas longas e médias criam mais uma vez o distanciamento. Se Frieda é feia em Kafka, Haneke escolhe Susanne Lothar para interpretá-la, dando ao personagem um semblante comum e distante das vedetes do cinema americano. Tal como no texto-fonte, a relação amorosa entre K. e Frieda surge sem explicação e termina antes mesmo que o espectador possa identificar a origem desse pretense amor, que será maquinal e friamente representado, com o consequente esvaziamento de sentimentalismos.

Deparamo-nos ainda com personagens que se movem sob a monotonia de marionetes, que prescindem de uma encenação marcadamente dramática e, mesmo assim, o espectador é capaz de sentir o desespero desses personagens aparentemente apáticos. O filme não toma partido, sendo o espectador chamado a tecer seu próprio juízo, com sua liberdade para escolher e encontrar sua própria verdade.

A monotonia do filme parece uma estratégia para retirar o espectador da mera contemplação estética, afinal, Kafka e Haneke convergem na representação do ambíguo e na percepção de um mundo que não mais admite uma atitude contemplativa e passiva. Esse encontro entre escritor e diretor sob o manto da dialética negativa resulta então na

especificidade estética ora da obra literária ora da fílmica, em que a transposição do romance resulta na efetivação imagética do romance, ao preservar a linguagem e o estilo kafkianos.

Apesar das semelhanças entre o romance e a tradução midiática, Riemer (2011) fará uma interessante leitura do exercício de transposição feito por Haneke, ao não concordar que o filme se sujeita ao romance em todas as suas instâncias. Por se tratar de um texto rico em ambiguidade interpretativa, o romance abriria a possibilidade para uma transposição fílmica sem a marca da fidelidade, engendrando maior autonomia no trabalho artístico daquele que se propõe a apreendê-lo.

Dessa forma, a caracterização dos personagens e a atmosfera representativa do romance passariam necessariamente pela assinatura de seus autores, em que a tradução midiática derivaria da leitura do texto, refletindo suas preferências por determinados recursos. No filme, os diálogos inclusive são abreviados, a estrutura dos personagens é simplificada, e as referências simbólicas são restringidas para reduzir as opções interpretativas.

Conforme indicado no Capítulo II, grande parte da crítica literária que se debruçou sobre a obra de Kafka a considera profética, pois teria previsto com os aparatos burocráticos tematizados em *O processo* e *O Castelo* os regimes totalitários que eclodiriam na Europa. Após Kafka ter vivido os anos da I Guerra Mundial (1914-1918), Adorno (1998) chega a sugerir que os funcionários do castelo usam uniformes especiais que referenciam às indumentárias da SS nazista:

A professora loura, cruel e amante de animais, de nome Gisa, provavelmente a única moça bonita deixada intacta pela descrição de Kafka, como se a sua dureza fizesse troça do redemoinho kafkiano, pertence à raça pré-adamítica das virgens de Hitler, que odeiam os judeus muito antes de eles existirem (ADORNO, 1998, p. 256).

Sobre esse aspecto, observamos no filme uma vez mais a rejeição de oferecer ao espectador exegeses sobre a obra. Gisa, “a professora, uma jovem loira, grande e bonita, só que um pouco rígida” (KAFKA, 2008, p. 150) será interpretada por uma atriz morena, afastando qualquer efeito sugestivo do anúncio profético do fascismo europeu e demonstrando a não intencionalidade de politizar o enredo e enveredar pelas especulações interpretativas que circundam o romance, o que poderia limitar substancialmente as leituras de um texto tão complexo. Até mesmo porque Kafka em seu 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” (LÖWY, 2014, p. 47). E é esse estado de espírito que será reencontrado no filme.

Ainda com a intenção de aproximar o aporte fílmico da obra literária, opta-se por introduzir uma narração em *voice-over*, mantendo o tempo verbal do romance no passado. A manutenção do recurso narrativo reproduz o estilo narrativo impresso no romance e exerce a função de narrador-leitor, ao retratar fielmente trechos d’*O castelo*, distanciando-se mais uma vez de Noelte e Balabanov, que rejeitaram o *voice-over* em suas traduções.

A transposição midiática então permite que a linguagem fílmica seja “ouvida” e “vista”, adentrando no diálogo ideológico. E a complexidade do texto-fonte exigiu o uso desse recurso narrativo, por meio de uma voz extradiegética *off-screen*. Riemer (2011) afirma que a narração em *voice-over* surge para assumir a posição do narrador romanescos. Mais do que revelar a fidelidade ao texto kafkiano, o narrador em *off* serve para lembrar o filme como construção. Apesar de o *voice-over* ser um recurso que transmite segurança às imagens e ao enredo, isso nem sempre ocorre, uma vez que o fato mostrado na tela usualmente não corresponde com o que é narrado.

Outra função exercida pelo narrador fílmico consiste em estabelecer o efeito de distanciamento e não intervenção tal como o narrador se apresenta no texto-fonte, atuando como aquele que conduz o ritmo e organiza os diálogos: primeiramente descreve a situação e, em seguida, dá a palavra aos personagens.

Embora no filme o narrador perca a centralidade que assume no romance, permite-se que ele ganhe novos elementos. O *voice-over* exerce a função seletiva, ao escolher as cenas a serem rapidamente relatadas de forma verbal e não pela imagem, passando assim a ser um recurso imprescindível para a transposição d’*O castelo*, por se tratar de um romance repleto de diálogos que mais se assemelham a monólogos, a exemplo da já mencionada conversa que ocorre entre K. e uma das irmãs de Barnabás, Olga, que perpassa cinco capítulos.

Narrado pela voz masculina do ator alemão Udo Samel, identificamos a evocação do narrador kafkiano, que se manifesta a serviço do texto e parece contar ao espectador as imagens potencialmente inadequadas à transposição fílmica. Assim, a narração em *voice-over* exerce a função meramente informativa e descarta trechos do romance, ao oferecer apenas um esboço dos fatos narrados romanescamente. Alguns diálogos e tomadas parecem ter uma duração infinita, e então as imagens deixam de exercer a função de mero registro, mas passam a invocar sensações: o espectador sente a frustração do protagonista, seu cansaço.

Assim, a manutenção do narrador e a utilização dos planos negros intercalando as cenas do filme correspondem à literatura de Kafka e representam as lacunas oferecidas pelo escritor, sem, contudo, deixar de causar estranheza no espectador.

Na obra fílmica de Haneke, Hernán Ulm (2011) percebe o retrato de um microfascismo estabelecido pelos indivíduos na construção de suas próprias vivências, em que o Estado pouco tem relevância: “O microfascismo é (...) o sistema da ameaça generalizada, vida assolada pelo medo, receio da perda e temor ao fracasso” (ULM, 2011, p. 121). Em seus filmes, o absurdo não é uma imposição do outro, mas o absurdo construído internamente, que, ao interagir, revela esse absurdo de forma macrosistêmica: a necessidade de regras prevalece em detrimento da espontaneidade. Na ineficiência burocrática que impede K. de cumprir sua simples função de agrimensor, as regras precisam estar bem delineadas, a fim de oferecer o curso meticuloso de uma vida planejada, mecanizada e artificial: “Chega-se ao caos, aos poucos, com lentidão, sem nenhuma pressa: vive-se e morre-se burocraticamente” (ULM, 2011, p. 120-121).

A esse respeito, Riemer (2011) ressalta que a conexão com o castelo é despersonalizada, ao evitar qualquer menção ao misterioso conde *Westwest* pelo nome, mencionado uma única vez no romance e nenhuma vez no filme. Por meio dessa expressão ausente, o castelo assume então uma estrutura ainda mais anônima de fascinação e opressão.

Ademais, como já demonstrado, a filmografia de Haneke atesta sua predileção por deixar os mistérios não resolvidos, parecendo revelar uma variante do próprio Kafka. Essa estratégia fica clara em todos os seus filmes, a exemplo de *O sétimo continente*, ao não ficar claro ao espectador o que levou a família a cometer o suicídio coletivo; *Caché*, em que não fica resolvida a questão do responsável pelos envios das fitas cassetes que tentam atordoar o protagonista; e *A fita branca*, quando se opta por não revelar os verdadeiros culpados pelos crimes que são cometidos na aldeia.

Assim, a transposição fílmica reforça ainda mais o adjetivo kafkiano, que designa a impotência do indivíduo face ao incompreensível. O racionalismo, a ciência e o progresso, típicos avanços do século XX, poderiam indicar o conforto de respostas às questões humanas. No entanto, o filme sugere que, antes de mitigar as dúvidas e as incoerências, a história parece intensificar ainda mais a angústia diante do inapreensível e do insólito.

Nesse aspecto, observamos que, tal como Fourier, Haneke e Kafka manifestam um discurso protelatório, como se nos dissessem: “esperai ainda um pouco, eu vos direi o essencial muito em breve” (BARTHES, 2005, p. 101). Nessa linha de suspensão, o leitor e o espectador aguardam a mensagem, sem, contudo, recebê-la em sua integralidade. Parafrazeando Barthes sobre Fourier, no romance e no filme, os significados são dilatatórios, retirados continuamente para mais longe: estendem-se sozinhos, a perder de vista, no futuro do livro e do filme, os significantes.

Retomando a transposição, ainda que Haneke tenha optado pela literalidade, é possível identificar importantes elementos que foram descartados na tradução do romance. Já no final do texto literário, ao ser surpreendido assistindo à distribuição dos processos nos corredores da Hospedaria dos Senhores, K. é censurado e obrigado a retornar ao balcão de bebidas. Em conversa com a mulher do gerente da hospedaria, também inominada, eles iniciam uma conversa aparentemente inocente sobre vestidos e costura, mas esse diálogo parece confirmar a desconfiança que o leitor atribui ao protagonista:

- Aprendeu costura alguma vez? – perguntou a mulher.
- Não, nunca – disse K.
- O que faz, realmente?
- Sou agrimensor.
- O que é isso?
- K. explicou, a explicação a fez bocejar.
- Você não está dizendo a verdade. Por que é que não diz a verdade?
- A senhora *também* não a diz (KAFKA, 2008, p. 349, grifo nosso)<sup>61</sup>.

Neste trecho, o narrador do romance parece provocar “o leitor crítico a admirar a habilidade que o texto induziu ao erro o leitor ingênuo” (ECO, 2010, p.12), convidando-nos a reler o texto, a fim de descobrir algo que o narrador não oculta, mas que pode ter passado despercebido em uma leitura ingênua. Nessa passagem, o personagem K. revela com o uso do advérbio “também” que ele não diz a verdade. Então K. não é agrimensor? Quais suas reais intenções? Essas e outras perguntas permanecem sem nenhuma resposta no romance e no filme.

Apesar da relevância do trecho citado, o diálogo presente no romance não foi selecionado na transposição fílmica, o que agregaria densidade misteriosa ao enredo e, principalmente, à caracterização dúbia do protagonista. Entre as transposições de Haneke, Balabanov e Noelte, este último é o único a representar esse importante diálogo, porém, o diretor alemão não transpôs o diálogo em sua integralidade, deixando também de representar toda a complexidade da narrativa kafkiana. Eis a razão pela qual reforçamos que acessar o mundo kafkiano perpassa necessariamente pelo auscultar as nuances de um texto complexo e arduoso.

Saber de fato o que levou K. até a aldeia e seus reais propósitos não são acessíveis àqueles que o cercam: seja o narrador, sejam seus leitores ou espectadores. Esse é o princípio

---

<sup>61</sup> Texto original em alemão: *Hast du nicht einmal Schneiderei gelernt? fragte die Wirtin. Nein, niemals. sagte K. „Was bist du denn eigentlich?“ „Landvermesser.“ „Was ist denn das?“ K. erklärte es, die Erklärung machte sie gähnen. „Du sagst nicht die Wahrheit. Warum sagst du denn nicht die Wahrheit?“ „Auch du sagst sie nicht“.* (KAFKA, 1946, p. 369, grifo nosso).

da inacessibilidade da verdade totalizada, pois o mundo é em sua essência fragmentado, com acessos parcelados. O próprio Kafka nos advertirá dessa impossibilidade em um de seus aforismos: “A verdade é indivisível, portanto não pode ter conhecimento de si mesma; quem quer que diga conhecê-la está se referindo a uma mentira” (KAFKA, 2012, p. 84), que consiste em uma das bases do cinema hanekeano.

Na cena final do filme, observamos uma correspondibilidade com a parte final do romance. Gerstäcker convida K. para trabalhar com ele nos estábulos, mas ele diz nada saber sobre cavalos e estábulos. O narrador literário em *voice-over* completa a cena lendo o último parágrafo do romance até o ponto em que a sentença é interrompida, respeitando a estrutura romanesca.

No entanto, há um desvio do texto literário, uma vez que a imagem mostrada não equivale ao texto narrado pelo narrador extradiegético do filme: ao invés de encontrar-se na acolhedora casa narrada no romance, K. e Gerstäcker aparecem caminhando em meio a uma forte tempestade de neve na noite escura (Fotograma 30), sinalizando a eternização daquela tortuosa empreitada e será seguida pelo último plano preto do filme, que informa ao espectador que o romance termina no meio de uma frase (Fotograma 31).



Fotograma 30. A cena final mostra K. caminhando na neve ao lado de Gerstäcker, enquanto a *voz off* do narrador pronuncia as últimas palavras do romance.



Fotograma 31. A última cena é substituída por um plano preto que informa ao espectador que termina neste ponto o fragmento de Franz Kafka: “Neste ponto termina o fragmento de Franz Kafka”.

Dessa forma, toda a tessitura do filme aproxima a estética proposta por Haneke do conceito de inacabamento bakhtiniano. Para Bakhtin (2013), a premissa dialógica permeia os enunciados e impede que a palavra final seja dada e, conseqüentemente, que um significado unívoco seja proclamado. Ao insistir nas lacunas e nos métodos elípticos, os realizadores do filme colaboram para o não acabamento da obra e de seus personagens literários, favorecendo o que Bakhtin observou na obra de Dostoiévski:

No homem sempre há algo, algo que só ele mesmo pode descobrir no ato livre da autoconsciência e do discurso, algo que não está sujeito a uma definição à revelia, exteriorizante (BAKHTIN, 2013, p. 66).

A liberdade é um tema caro a Bakhtin, uma vez que os discursos não devem cercear, mas permitir que o outro se manifeste e participe da construção do objeto estético. Haneke, juntamente com sua equipe, leitor em primeira instância, é esse outro que interage com a obra e produz uma obra nova, que cederá, mais uma vez, espaço para que um novo outro, agora representado pelo espectador do filme, assuma lugar na construção do discurso. Portanto, estamos diante de um romance e um filme que concedem ao leitor e ao espectador liberdade para formular suas próprias nuances de sentido:

O observador pode considerar o objeto estético como incompleto, sair de sua atitude contemplativa e converter-se em co-criador da obra, à medida que conclui a concretização de sua forma e de seu significado (JAUSS, 1979, p. 102-103).

O não acabamento próprio da estética proposta por Haneke propicia ao espectador a posição de participante equipolente do grande diálogo bakhtiniano, pois “não persuade, mas organiza vozes” (BAKHTIN, 2013, p. 105), sem dar a palavra final, priorizando o não abafamento da voz alheia e evidenciando a dependência da consciência de um outro na formulação do seu objeto artístico.

Assim, o cinema proposto pelo diretor não compõe um discurso morto, fechado e acabado, abrindo caminho para que o espectador elabore suas palavras e suas ideias, sem que o sentido último e incontestável sobre o que é representado seja pronunciado, em que a manutenção de um discurso inconcluso esboça aquilo que chamamos de “cinema de liberdade”.



## ÚLTIMAS PALAVRAS

Enfrentado o desafio de imiscuir na enigmática estética de Kafka e Haneke, resta admitir o prazer em acessar o mundo castelar conjecturado pelo escritor e pelo diretor. O estudo do romance *O castelo* e da sua correlata transposição midiática demonstrou que a tradução de obras literárias para a linguagem fílmica constitui um trabalho de leitura, apreensão e seletividade, em que do contato entre literatura e cinema resulta a vivacidade artística.

Antes mesmo de adentrarmos na análise crítica da transposição midiática orquestrada por Haneke, foi necessário eleger a maneira de manusear o texto de Kafka. Após delinear as diversas exegeses suscitadas pela sua obra, optamos pelo apego ao texto literal, a fim de manter relativa distância de uma narrativa caracterizada pela ambiguidade.

Estabelecida a estratégia de acessar o texto literário em sua forma literal, passamos para o exercício de transposição midiática, por meio da qual percebemos que a objetividade linguística de Kafka adquiriu dimensão visual, com Haneke surgindo como o epígono dessa literatura ao materializá-la por meio da imagem. A proposta de tradução midiática orquestrada por Haneke revela suas intenções de encontrar um sistema de correspondência entre a escrita e a imagem, a ponto de a angústia de K., o agrimensor desafortunado, ir aos poucos consumindo os espectadores.

O estilo do filme logra a combinação harmônica entre tema e estética, por meio do qual a narrativa literária funciona como aparato estrutural para a composição imagética proposta pelo diretor, sem, contudo, confundir-se com ela. A rejeição dos indicadores psicológicos dos personagens, da relação de causa e efeito e a não decretação de verdades incontestes aproximam a literatura kafkiana e o fazer fílmico hanekeano, sugerindo uma colaboração interartística que perpassa sensibilidades e estéticas convergentes, em uma espécie de co-criação dialógica.

Por meio de um cinema que associa constatação e reflexão, Haneke aproveita a atmosfera do romance para reverberar seu senso estético. Resgatando toda a sua filmografia, sejam os filmes realizados para a televisão ou os para o cinema, percebemos a afinidade temática entre Haneke e Kafka: o desaparecimento progressivo do sentimento diante da opacidade da vida, a incomunicabilidade dilacerante que rege as relações entre os indivíduos e a inacessibilidade de verdades. E a arena de encontro entre escritor e diretor será em uma sociedade dominada pela primazia da imagem, permitindo que a narrativa ficcional de Kafka

se metamorfoseie em linguagem fílmica, em que a difícil tarefa de conciliar monotonia e espetáculo do romance será habilmente transposta para o filme.

Embora tenha realizado filmes que foram agraciados em festivais e com relativo valor no circuito comercial, com produções em diversos países, o cineasta manteve unidade artística e marca autoral, e recorrer à literatura de Kafka representa uma coerência no projeto artístico do diretor, ainda que a transposição do romance para o telefilme seja parcialmente enviesada pelas idiossincrasias exigidas por esse tipo de mídia. Admitida a complementariedade entre as duas instâncias artísticas, o romance e o filme, percebemos este último exercendo a função de convidar o espectador a revisitar a obra literária representada, transformando-o em potencial leitor.

Em Haneke, a construção representativa constitui um processo de instabilidade e frustração, deixando o espectador desapontado em relação às normas tradicionais de representação. Em toda a sua filmografia, observamos a preferência pela manutenção da suspeita, por meio de narrativas instauradas ora pelo não dito, ora pelo não mostrado, desencadeando diversas hipóteses interpretativas, ao oferecer ao espectador apenas um esboço da realidade.

Se o romance *O castelo* já demanda um leitor ativo, ao ser transposto midiaticamente, exige um espectador dotado desse mesmo ativismo. Convergindo nas estratégicas narrativas, a estética fragmentária e lacunar do romance será mantida no aparato fílmico, convidando o espectador a participar da configuração semântica do filme e colaborando para a instauração da arena dialógica, pois a manutenção da ambiguidade e da natureza enigmática do texto literário permite que esse espectador faça parte da construção arquitetônica do objeto estético.

Kafka e Haneke têm em comum, no campo da semântica, uma peculiar estrutura interrogativa, que concede ao leitor e ao espectador a função de gerador de sentido. Assim, Kafka permite que seu leitor estabeleça seu mundo de significados assim como Haneke convida o espectador do filme a tecer suas próprias conjecturas, ampliando as consciências receptivas literárias e fílmicas. Sob a premissa do inacabamento e da indefinição, a predileção do romance pelo indecifrável serve de substrato para a consciência fílmica hanekeana, que tem como principal condutor a evocação desse espectador para preencher as lacunas e os vazios do que lhe é mostrado ou sugerido por meio de imagens.

Dentro do “teatro do discurso”, o cinema lacunar e elíptico de Haneke mantém abertas as possibilidades interpretativas suscitadas no romance. Assim, Haneke e Kafka parecem atuar discursivamente à semelhança de Fourier, ao remeterem “sempre para mais

tarde a exposição definitiva” (BARTHES, 2005, 127-128). As escolhas feitas pelo diretor no exercício da tradução reforçam a ideia do artista como orquestrador das mensagens literárias do romance, em que os elementos romanescos servem para a construção de uma estética da crueldade e da fragmentação presente na obra do diretor, e todos esses elementos convergem para o que chamamos de “cinema de liberdade”.

A intencional subordinação ao elemento literário faz assim do filme *O castelo* uma das obras menos autorais do diretor, em um verdadeiro ato de homenagem ao escritor, no qual observamos a convergência entre a arte literária e fílmica, sob uma narrativa cinzenta do não dito e do não visto, sem, no entanto, impedir que a arena de diálogo se instaure. Por meio da transposição fílmica, o clássico romanescos eleito como modelo referencial readquire sua vivacidade, convidando o espectador a adentrar o insólito mundo kafkiano e a participar ativamente do grande diálogo artístico, pois o “cinema de liberdade” de Haneke reacende o gás que permite reviver a obra do autor tcheco, mantendo-nos, no entanto, na penumbra da dúvida.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. *In Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34, 2003. 173p.

ALTER, Robert. A mimese e o motivo para a ficção. *In* \_\_\_\_\_. *Em espelho crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: PAPIRUS, 2004. Coleção Campo Imagético. 191 p. Título original: *Les théories des cineastes*.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003. 335 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Emsantina Galvão G. Pereira. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1990.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Org.). **Cinema mundial contemporâneo**. 2ª. ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira; revisão da tradução Andréa Stahel M. Da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 225 p.

BAZIN, André. **O cinema da crueldade**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 193 p.

\_\_\_\_\_. *What is cinema?* Tradução de Hugh Gray. Berkeley, CA: University of California Press, 1967. v. 1.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo, Brasiliense, 1989. Obras escolhidas, vol. 3.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas – volume 1**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense: 1987. 253 p.

BEZERRA, Paulo. **Dostoiévski: “Bobók”**. Tradução e análise do conto. São Paulo: Ed. 34, 2005. 171 p.

BUTLER, Judith. **Uma poética da não-chegada**. (2014, setembro). Revista Cult. São Paulo, edição n. 194, ano 17. 34-37 p.

CALASSO, Roberto. **K**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 292 p.

CAMPOS, Leonardo. **Cinema na televisão: considerações sobre o telefilme**. Disponível em [http://www.verbo21.com.br/v5/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1676:cinema-na-televisao-consideracoes-sobre-o-telefilme-leonardo-campos-&catid=128:resenhas-e-ensaios-outubro-2012&Itemid=169](http://www.verbo21.com.br/v5/index.php?option=com_content&view=article&id=1676:cinema-na-televisao-consideracoes-sobre-o-telefilme-leonardo-campos-&catid=128:resenhas-e-ensaios-outubro-2012&Itemid=169) [acesso em 17/06/2014].

CAMUS, Albert. Apêndice – A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka. *In O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2004. 158 p.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. 316 p.

CANETTI, Elias. **O outro processo: as cartas de Kafka a Felice**. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988. 129 p.

CAPISTRANO, Tadeu (Org.). **A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011. 302 p.

CARONE, Modesto. **Lição de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 143 p.

CARPEAUX, Otto Maria. **Cinza do purgatório: ensaios**. Rio de Janeiro: Casa Estudante Brasil, 1942. 358 p.

\_\_\_\_\_. **O modernismo por Carpeaux**. São Paulo: Leya, 2012. História da literatura ocidental; vol. 9. 287 p.

COELHO, Nelly Novaes. **O ensino da Literatura**. São Paulo: Ed. FTD S.A., 1966.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. 2ª ed. São Paulo: Summus, 2009. 494 p.

COULTHARD, Lisa. *Listening to Silence: The Films of Michael Haneke*. *In: The University of British Columbia's Film Journal, Cinephile*, vol. 6, n. 1, Spring 2010. p. 18-24. Disponível em <<http://www.cinephile.ca/files/vol6no1-complete-withbleed.pdf>> [acesso em 24/06/2014].

DIAS, Maria Heloísa Martins. **A estética expressionista**. Cotia, SP: Íbis, 1999. 168 p.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 8ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991. 284 p.

\_\_\_\_\_. **Os limites da interpretação**. São Paulo, Perspectiva, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FONT, Domènec. *Paisajes de la Modernidad. Cine europeo 1960-1980*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2002.

GANDARA, Lemuel. **Jane Austen no cinema literário: tradução coletiva e dialogismo no grande tempo das artes**. 2015. 125 p. Dissertação de Mestrado em Literatura – Instituto de Letras, UnB, Brasília, 2015.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GIUNTINI, Mauro. **A narrativa cinematográfica de Alejandro Gonzáles Iñarritu**. 2015. 314 p. Tese de Doutorado em Comunicação – Faculdade de Comunicação, UnB, Brasília, 2015.

GUARANHA, Manoel Francisco. Literatura e cinema: da palavra à imagem – adaptação e recriação. In HÖFFLER, Angelica (Org.). **Cinema, literatura e história**. Santo André: UniABC, 2007. p. 24-47.

HANEKE, Michael. Educação não sentimental: entrevista. In CAPISTRANO, Tadeu (Org.). **A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011a. Entrevista concedida a Roy Grundmann.

\_\_\_\_\_. **Haneke par Haneke**. 1<sup>a</sup> ed. Paris: Stock, 2012. Entrevista concedida a Michel Cieutat e Philippe Rouyer.

\_\_\_\_\_. *71 Fragments of a Chronology of Chance: Notes to the Film*. In RIEMER, Willy. *After postmodernism: Austrian literature and film in transition*. California: Ariadne Press, 2000. 171-5 p.

\_\_\_\_\_. Terror e Utopia da Forma: *Au harsard Balthazar* de Robert Bresson. In CAPISTRANO, Tadeu (Org.). **A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011b. 15-33 p.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HEISE, Eloa Di Pierro. Estilo/estilos da literatura alemã do século XX. In RÖHL, Ruth (Org.). **A expressão da modernidade no século XX**. São Paulo: FFLCH-USP, 1995.

HERNÁNDEZ, Juan A. *Michael Haneke: la disparidad de lo trágico*. Ediciones JC. Juan Hernández Les. Ed. JC Clementine, 2009.

HOLMES, Deborah. *The early Haneke: Austrian literatura on Austrian Television*. Deborah Holmes. In MCCANN, Ben. SORFA, David. *The cinema of Michael Haneke: Europe utopia*. London & New York: Wallflower Press, 2011. [ebook]

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2<sup>a</sup> ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013. 279 p.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kreschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

KAFKA, Franz. **Aforismos reunidos**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. 115 p.

\_\_\_\_\_. *Das Schloss*. New York: Schocken Books Inc., 1946. 429 p.

\_\_\_\_\_. *Das Schloß*. Europäischen Union: Vitalis, 2013. 401 p.

\_\_\_\_\_. **Diários**. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1964. 558 p.

\_\_\_\_\_. **O castelo.** Tradução de D. P. Skroski. São Paulo: Ed. Nova Cultural Ltda., 2003. 446 p.

\_\_\_\_\_. **O castelo.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras: 2008. 365 p.

\_\_\_\_\_. **O castelo.** Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2006.

\_\_\_\_\_. **Parábolas e Fragmentos e Cartas a Milena.** Introdução e tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987. 214 p.

\_\_\_\_\_. **Um médico rural.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 84 p.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance.** Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 153 p.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In LINS, Daniel (Org.). **Nietzsche e Deleuze. Que pode o corpo.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária.** Trad. Claudia Matos Seligmann. São Paulo: Edusc, 2007.

LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. **Limites da voz: Kafka.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 1ª ed. 205 p.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco.** São Paulo-SP: Editora Ática, 1976.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

LÖWY, Michael. (2014, setembro). **Der Prozess e The Trial: Orson Weller recria Kafka.** Revista Cult. São Paulo, edição n. 194, ano 17, pp. 46-47.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance.** São Paulo: Editora 34, 2000. 236 p.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre literatura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e cinema.** São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1980. 347 p.

MILLER, J. Hillis. **The triumph of theory, the resistance to Reading, and the question of the material base.** Publications of the Modern Language Association, 102, 1987. 191-281 p.

MITRY, Jean. **Dictionnaire du cinéma.** Paris: Larousse, 1963.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa.** Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

NEWCOMB, Horace. Sobre os aspectos dialógicos da comunicação de massa. In **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. Pedro & João Editores. São Carlos – SP, 2010. 359-387 p.

PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogo com Pasolini: escritos (1957-1984)**. Tradução Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.

REBELLO, Patricia. Um cinema *cachê* costurado com fita branca. In CAPISTRANO, Tadeu (Org.). **A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011. 97-102 p.

RIEMER, Willy. *After postmodernism: Austrian literature and film in transition*. California: Ariadne Press, 2000. 376 p.

\_\_\_\_\_. *Tracing K: Michael Haneke's Film Adaptation of Kafka's Das Schloß*. In MCCANN, Ben. SORFA, David. **The cinema of Michael Haneke: Europe utopia**. London & New York: Wallflower Press, 2011. [ebook]

ROSENFELD, Anatol. Introdução à obra de Kafka. In **Textos e Estudos de Literatura Alemã**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1968.

\_\_\_\_\_. Kafka e os kafkianos. In ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto. Ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1967, 221-258 p.

SCHNAIDERMAN, Bóris. **Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin**. São Paulo: Duas Cidades, 1983. 147 p.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (2014, setembro). **O último a sair apague a luz**. Revista Cult. São Paulo, edição n. 194, ano 17, pp. 26-29.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. **Tim Burton e Dostoiévski: o diálogo dos mortos no cinema literário**. Ano X, n. 08 - Agosto/2014 – NAMID / UFPB. Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica>. p. 1-15 [acesso em 30/08/2014].

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 511 p.

\_\_\_\_\_. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003. Coleção Campo Imagético. 398 p.

\_\_\_\_\_. *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. In: NAREMORE, James (Ed.). Film Adaptation. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000. 54-76 p.

\_\_\_\_\_. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Ilha do Desterro, Florianópolis. Nº 51, p. 019-53, jul.-dez.2006. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais?. In: JAUSS, H. R. & ali. **A literatura e o leitor**. Tradução de Luiz Costa Lima. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002. p. 119-165.

TRINDADE, Denise; REZENDE, Luiz. A violência estética da interrupção em Código Desconhecido. *In* CAPISTRANO, Tadeu (Org.). **A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011. 239-245 p.

ULM, Hernán. Imagens do microfascismo. Segurança e controle. Seis fragmentos para a obra de Michael Haneke. *In* CAPISTRANO, Tadeu (Org.). **A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011. 119-131 p.

UNSELD, Joachim. *Franz Kafka: una vida de escritor*. Historia de sus publicaciones. Traducción de José M. Mínguez. Barcelona: Editorial Anagrama, 1989.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

## ANEXO

## FICHA TÉCNICA DA FILMOGRAFIA DE MICHAEL HANEKE

## FILMES PARA TELEVISÃO

***UND WAS KOMMT DANACH (1974)***

Colorido, 89 min.

RFA

Roteiro: Michael Haneke, baseado na peça de James Saunders

Direção de fotografia: Gerd Schäfer, Jochen Hubrich, Günter Lemnitz

Direção de arte: Jörg Höhn

Montagem: Christa Kleinheisterkamp

Som: Wilhelm Dusil

Produção: SWF

Interpretação: Hildegard Schmahl, Dieter Kirchlechner

***SPERRMÜLL (1975)***

Colorido, 80 min.

RFA

Roteiro: Alfred Bruggmann

Direção de fotografia: Henric von Barnekow, Alois Nitsche

Direção de arte: Peter Scharff

Montagem: Annemarie Weigand, Frigga Pleiß

Som: Klaus Handstein, Manfred Meyer

Produção: ZDF

Interpretação: Ernst Fritz Fürbringes, Suzanne Geyer, Karlheinz Fiege

***DREI WEGE ZUM SEE (1976)***

Colorido, 97 min.

RFA, Áustria

Roteiro: Michael Haneke, baseado no romance de Ingeborg Bachmann

Direção de fotografia: Igor Luther

Direção de arte: Friedhem Boehm

Figurino: Barbara Langbein

Montagem: Helga Scharf

Som: Wilhelm Dusil, Harald Lill

Produção: SWF, ORF

Interpretação: Ursula Schult, Guido Wieland, Bernhard Wicki, Udo Vioff, Axel Corti (narrador)

***LEMMINGE (1979)***

Colorido, 113 min. (Parte I) & 107 min. (Parte II)

RFA/Áustria

Roteiro: Michael Haneke

Direção de fotografia: Yerzy Lipman, Walter Kindler

Direção de arte: Peter Manhardt

Figurino: Barbara Langbein

Montagem: Marie Homolková

Som: Johannes Paiha

Produção: Schönbrunn Film para ORF & SFB

Interpretação: Parte I – Regina Sattler, Paulus Manker, Hilde Berger, Bernhard Wicki; Parte II – Monica Bleibtreu, Elfriede Irrall, Vera Borek, David Haneke

***VARIATION ODER “DAß ES UTOPIEN GIBT, WEIß ICH SELBER!” (1982)***

Colorido, 98 min.

RFA

Roteiro: Michael Haneke

Direção de fotografia: Walter Kindler

Direção de arte: Roger von Möllendorff

Figurino: Reinhild Paul

Montagem: Barbara Herrmann

Som: Klaus Vogler, Joachim Prokesch

Produção: SFB

Interpretação: Elfriede Irrall, Monica Bleibtreu, Eva Linder, Udo Samel

***WER WAR EDGAR ALLAN? (1984)***

Colorido, 83 min.

RFA/Áustria

Roteiro: Michael Haneke, sob o pseudônimo Hans Broczyner, baseado no romance de Peter Rosei

Direção de fotografia: Frank Brühne

Direção de arte: Hans Hoffer

Figurino: Annette Beaufays

Montagem: Lotte Klimitschek

Som: Walter Amann  
 Produção: Neue Studio Film para ORF & ZDF  
 Interpretação: Paulus Manker, Guido Wieland, Rolf Hoppe, Renzo Martini

***FRAULEIN – EIN DEUTSCHES MELODRAM (1985)***

Colorido, 108 min.  
 Áustria  
 Roteiro: Michael Haneke  
 Direção de fotografia: Walter Kindler, Karl Hohenberger  
 Direção de arte: Roger von Möllendorff, Karl-Heinz Andes  
 Figurino: Annette Beaufays  
 Montagem: Monika Solzbacher, Monika Schreiner  
 Som: Wolf-Dieter Spille, Peter Paschinger  
 Produção: Saarländischer Runkfunk, Telefilm Saar  
 Interpretação: Angelica Domröse, Peter Franke, Lou Castel, Michael Klein

***NACHRUF FÜR EINEN MÖRDER (1991)***

Colorido, 110 min.  
 Áustria  
 Roteiro: Michael Haneke  
 Montagem: Brigitte Pevny  
 Produção: ORF

**FILMES PARA CINEMA**

***O SÉTIMO CONTINENTE (DER SIEBENTE KONTINENT, 1989)***

Colorido, 104 min.  
 Áustria  
 Roteiro: Michael Haneke  
 Direção de fotografia: Toni Peschke  
 Direção de arte: Rudi Czettel  
 Figurino: Anna Georgiades  
 Montagem: Marie Homolková

***DIE REBELLION (1993)***

Preto e branco e colorido, 96 min.  
 Áustria  
 Roteiro: Michael Haneke, baseado no romance de Joseph Roth  
 Direção de fotografia: Jiri Stibr  
 Direção de arte: Christoph Kanter  
 Figurino: Erika Navas  
 Montagem: Marie Homolková  
 Som: Karl Schlifelner  
 Produção: Wega-Film (Veit Heiduschka) para ORF  
 Interpretação: Branko Samarovski, Judith Pogány, Deborah Wisniewski, Udo Samel (narrador)

***O CASTELO (DAS SCHLOß, 1996)***

Colorido, 124 min.  
 Áustria  
 Roteiro: Michael Haneke, do romance homônimo de Franz Kafka  
 Direção de fotografia: Jiri Stibr  
 Direção de arte: Christoph Kanter  
 Figurino: Lisy Christl  
 Montagem: Andreas Prochaska  
 Som: Marc Parisotto  
 Produção: Wega-Film, BR, ORF, Arte  
 Interpretação: Ulrich Mühe (K.), Susanne Lothar (Frieda), Frank Giering (Arthur), Felix Eitner (Jeremias), Dörte Lyssewski (Olga), Inga Busch (Amalia), André Eisermann (Barnabás), Norbert Schwientek (Bürgel), Hans Diehl (Erlanger), Birgit Linauer (Pepi), Udo Samel (o narrador).

Som: Karl Schlifelner  
 Produção: Wega-Film (Veit Heiduschka)  
 Interpretação: Birgit Doll, Dieter Berner, Leni Tanzer, Udo Samel, Robert Dietl

***O VÍDEO DE BENNY (BENNY'S VIDEO, 1992)***

Colorido, 105 min.  
 Áustria/Suíça

Roteiro: Michael Haneke  
 Direção de fotografia: Christian Berger  
 Direção de arte: Christoph Kanter  
 Figurino: Erika Navas  
 Montagem: Marie Homolková  
 Som: Karl Schlifelner  
 Produção: Wega-Film (Veit Heiduschka),  
 Bernard Lang AG  
 Interpretação: Arno Frisch, Angela  
 Winkler, Ulrich Mühe, Ingrid Stassner

**71 FRAGMENTOS DE UMA  
 CRONOLOGIA AO ACASO (71  
 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIA  
 DES ZUFALLS, 1994)**

Colorido, 96 min.  
 Áustria/Alemanha  
 Roteiro: Michael Haneke  
 Direção de fotografia: Christian Berger  
 Direção de arte: Christoph Kanter  
 Figurino: Erika Navas  
 Montagem: Marie Homolková  
 Som: Marc Parisotto  
 Produção: Wega-Film (Veit Heiduschka),  
 Camera Film  
 Interpretação: Gabriel Cosmin Urdes,  
 Lukas Miko, Anne Bennent, Udo Samel,  
 Branko Samarovski, Alexander Pschill

***FUNNY GAMES (1997)***

Colorido, 103 min.  
 Áustria  
 Roteiro: Michael Haneke  
 Direção de fotografia: Jüngen Jünges  
 Direção de arte: Christoph Kanter  
 Figurino: Lisy Christl  
 Montagem: Andreas Prochaska  
 Som: Walter Amann  
 Produção: Wega-Film (Veit Heiduschka)  
 Interpretação: Susanne Lothar, Ulrich  
 Mühe, Arno Frisch, Frank Giering

**CÓDIGO DESCONHECIDO (*CODE  
 INCONNU, 2000*)**

Colorido, 117 min.  
 França/Alemanha/Romênia  
 Roteiro: Michael Haneke  
 Direção de fotografia: Jüngen Jünges  
 Direção de arte: Manuel de Chauvigny

Figurino: François Clavel  
 Montagem: Andreas Prochaska  
 Som: Guillaume Sciamia  
 Produção: MK2 Productions, Les Films  
 Alain Sarde, Arte France Cinéma, France 2  
 Cinéma, Bavaria Film, ZDF, Filmex  
 Romania, Canal +  
 Interpretação: Juliette Binoche, Thierry  
 Neuvic, Alexandre Hamidi, Djibril  
 Kouyate, Luminita Gheorghiu, Paulus  
 Manker, Maurice Bénichou

**A PROFESSORA DE PIANO (*DIE  
 KLAVIERSPIELERIN, 2001*)**

Colorido, 130 min.  
 Áustria/França  
 Roteiro: Michael Haneke, baseado no  
 romance de Elfriede Jelinek  
 Direção de fotografia: Christian Berger  
 Direção de arte: Christoph Kanter  
 Figurino: Annette Beaufays  
 Montagem: Monika Willi  
 Som: Guillaume Sciamia  
 Produção: MK2 Productions, Wega Film,  
 Les Films Alain Sarde, Arte France  
 Cinéma  
 Interpretação: Isabelle Huppert, Benoît  
 Magimel, Annie Girardot, Anna  
 Sigalevitch, Susanne Lothar, Udo Samel

**O TEMPO DO LOBO (*WOLFZEIT,  
 2003*)**

Colorido, 120 min.  
 Áustria/França/Alemanha  
 Roteiro: Michael Haneke  
 Direção de fotografia: Jüngen Jünges  
 Direção de arte: Christoph Kanter  
 Figurino: Lisy Christl  
 Montagem: Monika Willi  
 Som: Guillaume Sciamia  
 Produção: Les Films du Losange, Wega-  
 Film, Bavaria Film, France 3 Cinéma, Arte  
 France Cinéma, Canal +, Eurimages  
 Interpretação: Isabelle Huppert, Lucas  
 Biscombe, Anaïs Demoustier, Maurice  
 Bénichou, Branko Samarowski, Daniel  
 Duval

**CACHÉ (2005)**

Colorido, 117 min.  
 Áustria/França/Alemanha/Itália  
 Roteiro: Michael Haneke  
 Direção de fotografia: Christian Berger  
 Direção de arte: Christoph Kanter,  
 Emmanuel de Chauvigny  
 Figurino: Lisy Christl  
 Montagem: Michael Hudecek  
 Som: Jean-Paul Mugel  
 Produção: Les Films du Losange, Wega-  
 Film, Bavaria Film, BIM Distribuzione,  
 Arte France Cinéma, France 3 Cinéma,  
 Studiocanal, Canal +  
 Interpretação: Daniel Auteuil, Juliette  
 Binoche, Maurice Bénichou, Annie  
 Girardot, Daniel Duval

**FUNNY GAMES US (2008)**

Colorido, 111 min.  
 Estados Unidos da América  
 Roteiro: Michael Haneke  
 Direção de fotografia: Darius Khondji  
 Direção de arte: Kevin Thompson, Hinju  
 Kim  
 Figurino: David Robinson  
 Montagem: Monika Willi  
 Produção: Celluloid Dreams, Halcyon  
 Pictures, Tartan Films, X Filme  
 International, Lucky Red, Belladonna Ltd,  
 Kinematograph  
 Interpretação: Naomi Watts, Tim Roth,  
 Michael Pitt, Brady Corbet, Devon  
 Gearhart

**A FITA BRANCA (DAS WEIßE BAND.  
EINE DEUTSCHE  
KINDERGESCHICHTE, 2009)**

Preto e branco, 145 min.  
 Áustria/Alemanha/França/Itália  
 Roteiro: Michael Haneke  
 Direção de fotografia: Christian Berger  
 Direção de arte: Christoph Kanter  
 Figurino: Moidele Bickel  
 Montagem: Monika Willi  
 Som: Guillaume Sciamia  
 Produção: Les Films du Losange, Wega-  
 Film, X Filme Creative Pool, Lucky Red,  
 France 3 Cinéma, ARD/Degeto, BR, ORF  
 Film, Fernseh-Abkommen, Canal +, TPS  
 Star, TF1 Vidéo  
 Interpretação: Christian Friedel, Ernst  
 Jacobi, Ulrich Tukur, Susanne Lothar,  
 Branko Samarovski

**AMOR (AMOUR, 2012)**

Colorido, 120 min.  
 Áustria/Alemanha/França  
 Roteiro: Michael Haneke  
 Direção de fotografia: Darius Khondji  
 Direção de arte: Jean-Vicent Puzos  
 Figurino: Catherine Leterrier  
 Montagem: Monika Willi  
 Som: Guillaume Sciamia  
 Produção: Les Films du Losange, Wega-  
 Film, X Filme Creative Pool, France 3,  
 Région Île-de-France  
 Interpretação: Jean-Louis Trintignant,  
 Emmanuelle Riva, Isabelle Huppert,  
 Alexandre Tharaud, Ramon Agirre