GUIÕES SILVESTRES

José António BARREIROS | Renato BARROSO | Teresa Pizarro BELEZA
Emanuel CARVALHO | Jorge COSTA | Paulo Nogueira da COSTA
Patrícia Cardoso DIAS | Paulo GUERRA | Helena LEITÃO
José Mouraz LOPES | João MASSANO | Julieta MONGINHO
Adelina Barradas de OLIVEIRA | Miguel dos Santos PEREIRA
Guilherme Berjano VALENTE | Manuel Guedes VALENTE

COORDENAÇÃO
ANA PAULA PINTO LOURENÇO

PREFÁCIO
PEDRO MEXIA

parsifal

WWW.PARSIFAL.PT
INFO@PARSIFAL.PT
WWW.FACEBOOK.COM/EDICOESPARSIFAL/

© 2026, Autores e Edições Parsifal – Sociedade Editorial Unipessoal, Lda.

Título: *Guiões Silvestres*
Coordenação: Ana Paula Pinto Lourenço
Autores: José António Barreiros, Renato Barroso, Teresa Pizarro Beleza, Emanuel Carvalho, Jorge Costa, Paulo Nogueira da Costa, Patrícia Cardoso Dias, Paulo Guerra, Helena Leitão, José Mouraz Lopes, João Massano, Julieta Monginho, Adelina Barradas de Oliveira, Miguel dos Santos Pereira, Guilherme Berjano Valente e Manuel Guedes Valente
Prefácio: Pedro Mexia
Capa: Pedro Gil/Eighty Forward, também em homenagem a Saul Bass
Paginação: Aresta Criativa
Revisão: Edições Parsifal
Impressão: Tipografia Lousanense, Lda.
1.ª edição: Outubro de 2026
ISBN: 978-989-49025-2-2
Depósito legal: 570224/26

Distribuição: Clube do Autor, S. A.
Av. António Augusto de Aguiar, n.º 108, 6.º andar
1050-019 Lisboa
Telefone: 214 149 300 / Fax: 214 141 721
info@clubedoautor.pt

Na edição desta obra foram respeitadas as grafias pré e pós-AO1990 e as normas de citação definidas pelos autores.

ÍNDICE

Cinema, ou a justa distância 7
PEDRO MEXIA

Apresentação 11
ANA PAULA PINTO LOURENÇO

Franz Kafka visto por Orson Welles: *O Processo* 15
JOSÉ ANTÓNIO BARREIROS

O Homem que Matou Liberty Valance, uma história de honra 31
RENATO BARROSO

Philadelphia 43
TERESA PIZARRO BELEZA

Sound of Freedom 51
EMANUEL CARVALHO

12 Homens em Fúria 67
JORGE COSTA

Minority Report, a prevenção da criminalidade numa nova era 79
PAULO NOGUEIRA DA COSTA

Cafarnaum, família, infância, cuidado e vulnerabilidade 91
PATRÍCIA CARDOSO DIAS

As mãos que embalam um berço: as fitas e as boas ideias 107
PAULO GUERRA

Eu, Daniel Blake: dignidade, proteção social e acesso à administração num contexto de digitalização 125
HELENA LEITÃO

Obsessões, crimes sexuais e as perplexidades de um filme (e o cruzamento com um livro): *Lolita*, de Stanley Kubrick 143
JOSÉ MOURAZ LOPES

O homem que não consentiu: *The Truman Show*, os direitos de personalidade e o espectáculo de uma vida 155
JOÃO MASSANO

Parasitas (de que falamos quando falamos de "sentido de justiça") 171
JULIETA MONGINHO

Mar Adentro 185
ADELINA BARRADAS DE OLIVEIRA

A ilusão da verdade: direito, cognição e narrativa em *A Raiz do Medo* 201
MIGUEL DOS SANTOS PEREIRA

Jurado n.º 2 213
GUILHERME BERJANO VALENTE E MANUEL GUEDES VALENTE

CINEMA, OU A JUSTA DISTÂNCIA

Pedro Mexia

Detecto uma suave malícia no editor que convidou para esta apresentação um cinéfilo com canudo em leis. Se este livro reúne juristas que gostam de cinema, ou que com ele de alguma maneira trabalham, não é segredo que o prefaciador prefere grandemente uma dessas matérias. É entusiasta de uma, longínquo e improdutivo licenciado na outra. Mas há possivelmente algumas virtualidades nesse desajuste. Como verão nas páginas que se seguem, o cinema corresponde aqui às possibilidades e às necessidades dos juristas, para usar uma formulação marxista. Quero dizer com isto que o cinema, em *Guiões Silvestres*, aparece como *caso prático*, ainda que ficcional ou ficcionado, de questões jurídicas; ou como texto que um *subtexto jurídico*, com a sua linguagem e as suas categorias, virá talvez esclarecer. E reparem como destas duas palavras, Direito e cinema, só uma ostenta caixa alta; ou, parafraseando Ruy Belo, só uma levanta a cabeça.

O cinema consiste de certo modo nos modos de falar do cinema. Se há escolas críticas psicanalíticas, estruturalistas, feministas, há igualmente perspectivas interesseiras ou enviesadas que, apesar destes dois adjectivos, são inteiramente benignas. O cinema começou como diversão de feira, e assim se manteve durante umas décadas. Que esse engenho mecânico tenha em seguida conquistado o estatuto de explicação do mundo, não é pequeno feito. E mesmo se não conseguirmos demonstrar que os filmes funcionem como regra ou régua de alguém, há quem acredite nisso, quem veja no cinema uma *intensificação* da experiência empírica, não uma fantasia de substituição. Seja qual for a temperatura a que os colaboradores deste volume vivem o cinema, os seus textos, neste contexto, partem de onde os juristas, e até os filósofos, devem partir, isto é, os factos.

Isso explica a maior vantagem desta antologia, a diversidade. Há textos mais jurídicos do que cinéfilos, e o contrário. Há filmes que, gostos à parte, foram escolhidos por motivos fundamentalmente não-estéticos, e outros em que a estética contou como critério. E a tendência dos juristas, como já se disse, pode ir tanto no sentido de ver em longas-metragens de ficção um documentário de *acontecimentos jurídicos*, ou de tomar a linguagem jurídica como um código de decifração do cinema. Assim, se considerarmos que *O Processo* (*processo*, não julgamento) de Welles é "sobre" o acesso à justiça, ou "sobre" a culpa, foi o licenciado Kafka quem usou as esquinas e escadarias do Direito como alegorias existenciais, quando não metafísicas. Se sabemos que John Ford questionou o "ideário americano", como recorda o mais prolífico dos nossos juristas-cinéfilos, esse ideário da "honra" é também o da violência, pré-garantia da Lei, mesmo que à margem da Lei. Noutros momentos, confirmamos que o cinema antecipou por pouco ou por muito as notícias, como um Júlio Verne em imagens. Atentemos em *Minority Report*, sobre o lombrosianismo tecnológico do "pré-crime", que Philip K. Dick teorizou e que a I.A. presentifica, suscitando angústias relacionadas com a culpa-sem-factos, o livre-arbítrio ou o "factor humano". Ou vejam, em *Truman Show*, como já lá estava a exposição, o espectáculo, o fictício e fraudulento, a reserva e a alienação da vida privada, a desumanização, o consentimento e os direitos indisponíveis. Deixem-me a esse propósito saudar uma passagem do texto do actual bastonário dos advogados: "A dignidade não protege apenas contra quem nos quer mal. Protege contra quem nos quer bem demais." E logo em seguida: "Proteger alguém retirando-lhe a verdade, as escolhas e o risco não é protecção: é apropriação. Nenhuma autoridade, por mais benevolente, pode decidir por um adulto capaz o que é uma vida boa. (…) Uma felicidade administrada por terceiros, à revelia do próprio, não é um bem jurídico. É um dano com bom aspecto."

Noutros casos ainda, os filmes surgem como *docudramas*, e ao comentar *Filadélfia* ou *Mar Adentro* os juristas estão a falar directamente de questões substantivas, seja a discriminação e a homofobia, seja a eutanásia ou o suicídio assistido. O *desconforto cinéfilo* com esta abordagem é a velha incomodidade face ao objecto estético enquanto portador de uma "mensagem", ainda que certos filmes aqui discutidos se queiram ideológicos ou interventivos (*Eu, Daniel Blake*, lido não

como filme socialista, mas como episódio paradigmático de "acesso" às prestações sociais e à Justiça; ou as obras dos Dardenne, impressionante catálogo de vidas à margem). Já *Lolita*, versão Kubrick, é ainda menos sobre "a pedofilia" do que o *Lolita* de Nabokov, pois o que está em causa em ambos é a obsessão, e no romance também "a estrada", "o motel", "a América".

Estes ensaios assumem formas como o estudo de caso, a legislação comparada ou a deliberação. Em vez de *12 Homens em Fúria*, quase duas dezenas de mulheres e homens ponderados. E termino com duas reflexões instigantes e consequentes. Uma delas, de Guilherme Valente e Manuel Valente, toma como motivo uma *obra-prima menor* de Clint Eastwood, *Jurado n.º 2*, interrogando o processo penal americano para a partir desses procedimentos, diferentes dos nossos, sugerir um *paralelo probatório* entre cinema e justiça, um "processo de edição" (de imagens, factos, provas), sujeito ao "efeito Kuleshov" de contiguidade *intencional*, e afim à monomania a que assistimos em *Blow-Up*, de Antonioni. Contra a motivação populista de encontrar culpados, os autores defendem a procura de um objecto de prova, e que desse objecto se chegue "ao" culpado, não a "um culpado". Como lembra a propósito do filme *Parasitas* a jurista e escritora Julieta Monginho, Ricoeur disse que a "essência da justiça" é a "justa distância" entre os antagonistas, ou mesmo entre crime e castigo, o que não deixa de ser uma boa definição de cinema.

APRESENTAÇÃO

Ana Paula Pinto Lourenço

Este livro nasce da convicção de que a arte pode ser uma preciosa companheira no estudo do Direito; pode, em especial, no caso do cinema, constituir ponto de partida para, através da vida das personagens, dos seus dramas e das situações mais banais, compreender a Lei e, sobretudo, o Direito e a Justiça.

Recorrer às várias formas de arte para suscitar o estudo jurídico e o sentido crítico em matéria de Ética, Deontologia ou Direito não é novidade. É uma ferramenta de que me tenho servido para confrontar os alunos com obras literárias, de ficção ou de poesia, com pinturas ou com filmes. Noutros países, esta relação tem sido amplamente explorada; em Portugal, têm igualmente surgido livros que abordam determinados aspetos do Direito através da cinematografia e algumas universidades instituíram ciclos de cinema que ajudam a despertar o sentido crítico e a repensar o Direito.

Porém, este livro não é apenas para juristas. Fora do contexto académico, e mesmo para quem não é jurista, o cinema possui uma extraordinária capacidade para nos confrontar com aquilo que somos: revela, com uma nitidez que apenas a linguagem da arte alcança, as nossas fragilidades, os nossos temores, as nossas escolhas, os nossos conflitos e a complexidade das relações humanas.

O advogado não ganha ou perde "casos" e o juiz não decide "processos". Quem trabalha no universo da Justiça lida com pessoas – com os factos que praticam, com as suas razões e emoções, com as suas debilidades e o seu estoicismo, com as suas dores, ansiedades, expectativas e crenças, com sentimentos de grandeza e fraqueza, com coragem e medo, com crueldade e compaixão, com a tentação do poder. E também com o desejo de justiça.

O cinema tem a capacidade de nos colocar diante do humano nessa sua inteira complexidade. Apresenta-nos pessoas confrontadas com escolhas difíceis, com dilemas para os quais nem sempre existem respostas certas, com conflitos em que o bem e o mal não se apresentam com nitidez. Nas imagens que constrói e nas personagens que cria, o cinema revela aquilo que tantas vezes permanece oculto na tessitura da vida social ou que, estando diante dos nossos olhos, não é imediatamente apreensível. E talvez seja precisamente aí que o seu encontro com o Direito se torna particularmente fecundo.

Quando cumpre o seu propósito, um filme não termina quando as luzes da sala se acendem; algo permanece. Pode ser uma pergunta, uma inquietação, talvez uma mudança, ainda que impercetível, na forma como olhamos para o mundo nessa procura quotidiana do bom, do belo, da segurança e da justiça que acompanha a nossa existência. Regressamos a certos filmes ao longo da vida e, embora as imagens sejam as mesmas, nunca somos os mesmos espectadores: o filme permanece, nós mudámos.

Direito e cinema são, ambos, criações humanas e por isso convergem nas perguntas que desde sempre acompanham o ser humano: quem somos, como devemos viver em comunidade, o que são a liberdade e a justiça, como lidamos com o poder, como agimos quando a lei entra em tensão com aquilo que, no íntimo, acreditamos ser justo. São perguntas ancestrais a que Direito e cinema respondem de formas diversas, mas complementares.

O Direito não se esgota nas leis. A lei só é verdadeiramente Direito quando se manifesta perante o caso concreto; a lei cria normas, princípios, instituições, mas é na vida das pessoas que o Direito e a Justiça se revelam.

O cinema desnuda a pessoa que o Direito visa regular. Expõe situações banais que jamais darão origem a um processo, mas sobre as quais o Direito continua a incidir, e alerta para situações em que a utilização acrítica da lei serve mais quem detém o poder do que os direitos dos cidadãos. Por isso, a relação entre Direito e cinema não interessa apenas a juristas.

Quando alguém chega ao escritório de um advogado ou se apresenta perante um juiz, relata a sua visão da realidade ou as razões que pretende fazer vingar, omitindo o que favorece a outra parte ou

minimiza a sua participação nos factos. Num filme, pelo contrário, apresentam-se-nos todos os aspetos relevantes: o que a personagem oculta, o que pretende esquecer, o que pensou, o indizível, o inaceitável para si própria quando confrontada com uma ação que contende com os seus princípios morais, a conduta dos distintos agentes, o que fica documentado em autos.

Em *A Última Viagem do Juiz Feng*, obra-prima de Liu Jie, um juiz itinerante realiza a sua derradeira viagem pela China interior, acompanhado por outro, recém-licenciado, para a passagem de testemunho. De um lado, este novo juiz, apegado à letra da lei e alheado da vida que nela se esconde; do outro, o mais velho, para quem a lei é instrumento de pacificação de conflitos, sabedor de que aplicar a justiça nem sempre significa a aplicação da lei ou o seu conhecimento. É também esta lição que o cinema nos traz.

O cinema mostra-nos ainda a atuação de quantos intervêm na realização do Direito, sejam advogados, juízes, procuradores, polícias, assistentes sociais, guardas prisionais ou tantos outros, e constitui, também aí, um manancial de aprendizagem: a ética profissional, os conflitos de dever e de consciência, as lealdades, as dúvidas no decidir ou a hesitação sobre a deliberação mais acertada.

Foi a consciência desta complexidade que esteve na origem da presente obra. Não se pretendeu reunir filmes em que o Direito surge representado no grande ecrã, nem fazer do cinema uma ilustração de conceitos jurídicos. Pelo contrário, o propósito foi convidar juristas de diferentes áreas e funções – advogados, magistrados judiciais, magistrados do Ministério Público, professores universitários e outros profissionais do Direito – assumidamente cinéfilos a regressarem a um filme da sua predileção e a revê-lo com outros olhos: os olhos de quem conhece o Direito, naturalmente, mas também os de quem se deixa interpelar por uma história, por uma personagem, por uma metáfora ou por uma pergunta que possa permanecer depois de o filme terminar.

Este cruzamento entre dois mundos que, pelo que atrás dissemos, talvez nunca tenham estado tão distantes entre si quanto possa parecer é a razão de ser deste livro – um livro feito de diferentes olhares, diferentes sensibilidades e diferentes filmes, unidos pela mesma vontade de descobrir o que pode acontecer quando o Direito se senta numa cadeira de uma qualquer sala de cinema.

Aos autores que aceitaram embarcar connosco nesta viagem deixamos, por isso, mais do que um reconhecimento. Deixamos a nossa gratidão pela generosidade com que partilharam o seu olhar, o seu conhecimento e, sobretudo, a sua paixão. São eles que dão corpo a esta ideia e que fazem de *Guiões Silvestres* um verdadeiro lugar de encontro.

Um agradecimento também extensivo ao Pedro Mexia, reconhecido cinéfilo e atento leitor destes textos e do mundo, pelo amável e extraordinário prefácio, que enriqueceu este livro.

Agradecemos, ainda, às Edições Parsifal e, em particular, ao seu editor, Marcelo Teixeira, por terem acolhido este livro desde o primeiro momento, quando ele era ainda uma ideia à procura de um lugar onde pudesse corporizar-se. A sua confiança permitiu que este projeto deixasse de ser apenas uma possibilidade e se transformasse na obra que agora se apresenta aos leitores.

FRANZ KAFKA VISTO POR ORSON WELLES: *O PROCESSO*

José António Barreiros

JOSÉ ANTÓNIO BARREIROS

Nasceu em Malange-Angola, em 1949. Advogado. Desempenhou, durante 17 anos, funções docentes, na área do Direito Criminal nas universidades Clássica, Lusíada e Internacional. Tem obra publicada no domínio jurídico e no âmbito do ensaio histórico, com foco nas redes estrangeiras de guerra secreta em Portugal durante a Segunda Guerra Mundial, bem como no campo ficcional.

O texto seguinte tenta articular, numa possível coerência, o escrito inconcluso de Franz Kafka, que intitulou *O Processo*, com um dos dois filmes que o tomaram como referência, o de 1962, dirigido por Orson Welles. Existe, para além deste, um outro, dirigido em 1993 por David Jones, para a BBC, baseado na adaptação de Harold Pinter. Tenho presente que existem também versões do livro levadas à cena em teatro, algumas de cunho experimental, e também que o arquitecto italiano Guido Crepax [Crepas] tomou o livro como referência para uma publicação em banda desenhada, tentando recuperar, pelo desenho, o que sentiu ser o ambiente de medo, angústia e fobia psicanalítica subjacente à obra.

Ficando-me pelo cinema e pelo filme de Orson Welles, pressinto não ser tarefa fácil porquanto, logo tendo em mente o livro, ocorre-nos a anotação de Albert Camus, para quem "toda a arte de Kafka é obrigar o leitor a reler", devido à sua natureza simbólica, e para o autor de *O Estrangeiro*, nada é mais difícil de interpretar do que um símbolo.

No filme, alinhando com a estética do livro, a história é contada por ampliação e deformação.

Ampliação porque, no dizer do próprio Orson Welles, numa das suas entrevistas, o importante no cinema não é a história encenada, pois pode fazer-se um filme a partir de praticamente nada, e *O Processo* é algo que se resume a uma só frase: a incessante busca do fundamento de um processo que persegue Josef K. e cujo conteúdo e existência ele jamais alcançará, mas pelo qual será executado cruelmente.

Deformação, pois, tal como no surrealismo, atinge-se transcendência do plano da realidade, de modo a, através do absurdo,

encontrar a sua verdadeira existência e sentido, e absurdo é precisamente o adjectivo que caracteriza a narrativa do livro e que no cinema se tornou graficamente expressiva, pela encenação e pela representação.

O que segue é, pois, uma tentativa possível de síntese um pouco de tudo o que congeminei e que daria azo a um texto mais extenso, até envolvendo a comparação com o filme de David Jones.

Importa que o leitor esteja prevenido para uma particularidade não irrelevante: no original manuscrito, a obra literária é intitulada *Der Process*. Na edição póstuma de Max Brod, o título é modificado para *Der Prozess*. Se essa diferença ortográfica é despicienda, já no que se refere à transposição cinematográfica, o título *The Trial* sugere a ideia de um julgamento formal com condenação que, em rigor, não chega a acontecer, pois todo o drama decorre em função e no contexto de um processo, realidade em si e fonte de todo o mal sobre o suspeito.

Tudo isso e o demais que veremos tem uma trágica actualidade.

Esta obra ficcional de Franz Kafka é um livro sobrevivente.

A existência actual do que se conhece como sendo o livro *O Processo* é obra de acaso porquanto não foi publicado em vida do seu autor e estava condenado a morrer com ele, a 3 de Junho de 1924, não fosse o seu amigo íntimo, Max Brod, nascido a 27 de Maio de 1884 e falecido a 20 de Dezembro de 1968, ter desrespeitado as indicações que recebeu no sentido de tudo destruir, cuidando da sua publicação, um ano após a morte do seu autor, numa primeira edição, mais tarde aumentada.

A opção foi muito discutida e deu azo a polémica sobre a justificação ética para um tal procedimento de desrespeito pelo executor testamentário da última vontade de um autor. Claude David, biógrafo de Kafka, considera ter sido este acto sacrilégio já esquecido e perdoado. Jorge Luis Borges pergunta-se nos Prólogos do seu livro *Biblioteca de Babel*, se Kafka, ao ditar tal ordem, não contaria com a desobediência do seu amigo, pois, a ser sincera a intenção, teria ele próprio destruído o que escreveu.

Seja como for, e deixando de lado a avaliação do decidido, poderemos objectivamente congratularmo-nos com o seu resultado, pois de outro modo não teriam sido conhecidos nem os livros de Kafka que se encontravam em fase de acabamento, bem como o seu diário, além dos inúmeros fragmentos que integravam o seu vasto espólio literário.

Relevante é também considerar duas facetas: primeiro, a incompletude do livro; segundo, a dúvida quanto ao critério da arrumação dos capítulos.

Kafka iniciou a escrita do livro *O Processo* em Agosto de 1914, interrompê-la-ia em 1915.

Obra deixada inconclusa pelo seu autor, o livro tem conhecido várias versões.

Max Brod, aliás editor, daria à estampa uma primeira versão da obra em 1925, sendo o responsável pela selecção e sistematização dos textos então divulgados, acrescentando material quando das reedições de 1935 e 1946.

Estudos mais recentes sobre o livro viriam a trazer novos acrescentos, a gerar dez capítulos e seis fragmentos de texto. E é esta a edição publicada pela Guimarães, pela qual me guiei, cotejando com a edição completa, em versão francesa, da Pléiade, o que me abriu uma dúvida quanto ao critério de escolha pelo fragmento relativo ao capítulo segundo.

Trata-se, é facto hoje admitido, de um livro com uma relativa faceta autobiográfica e porventura ditado pelas circunstâncias da relação afectiva do seu autor com Félice Bauer. O noivado interrompera-se nesse Verão, e o relacionamento entre ambos, mais frio, retomar-se-ia em 1916.

Essa osmose entre a vida e obra está aqui presente, se bem que nem sempre numa relação linear. Entre o mais óbvio, encontra-se a circunstância de Franz Kafka ser jurista, graduação que alcançou depois de brevíssima frequência universitária pela área da química e dos estudos germanísticos, sendo *O Processo* um livro sobre o universo da justiça criminal.

Que os temas da justiça se tornaram uma das suas obsessões revela-o o que deixou no diário e nos escritos dispersos, que a referida edição francesa da Pléiade reuniu e comentou.

Sucede, porém, que esta coincidência prova de menos, já que Kafka nunca pretendeu ser advogado, sendo episódico o seu contacto, logo imediatamente à licenciatura, com a advocacia, pelo que lhe falha experiência vivida quanto ao mundo dos tribunais e dos seus processos. Profissionalmente, trabalhou na sede de uma companhia de seguros de acidentes de trabalho, em Praga, a qual garantia a cobertura a sinistros de operários e onde a sua função era mais burocrática do que estritamente jurídica.

Se bem que a narrativa do livro tenha uma sequência, o progresso dos acontecimentos é, para o fim almejado pela sua personagem, praticamente nulo. A procura é a da natureza do processo que o visará, com resultado inconsequente, de tentativa em tentativa, num arrastar de insucessos. Josef K. almeja saber de que é acusado, mas defronta-se com uma única evidência real: o processo no qual a suposta acusação foi deduzida.

A história desdobra-se, na edição actualizada, em dez capítulos: a detenção, duas conversas, a primeira com a senhora Grubach e com a menina Bürstner[1], o primeiro interrogatório, um outro capítulo misto que engloba a sala de audiências deserta, a presença do jovem estudante e o confronto com as secretarias judiciais, a que segue outro segmento, dedicado ao flagelador, o surgimento do tio Albert e insinuante Leni, um capítulo sobre o advogado Huld, o industrial e o pintor, outro sobre o comerciante Block, o fim do mandato do advogado, um penúltimo tendo como cenário a catedral e o capítulo final.

Mais novela do que propriamente romance, *O Processo* é caracteristicamente uma narrativa gráfica; ter servido como argumento de filme é algo intrínseco à sua natureza.

Claro que é, por definição, diverso o modo de contar típico da linguagem cinematográfica por comparação àquele que na Literatura caracteriza a técnica ficcional: nesta, pode alongar-se o discurso, fornecendo elementos factuais ou sintomáticos que fazem o leitor simultaneamente visionar e sentir a situação que lhe é contada, numa dialéctica de quase-presença e distanciamento, enquanto no cinema tudo é alcançado pelo jogo da brevidade das falas, os silêncios, a expressão dos actores, os ângulos de enfoque da câmara de filmar, a iluminação da cena e a pista sonora utilizada como contexto sentimental para cada cena.

A transposição de um livro para o cinema não é, assim, necessariamente mera versão imagética fílmica da obra, cabendo aos responsáveis pela película a larga margem de improvisação e de inovação, tudo fonte, aliás, de não negligenciáveis equívocos entre os escritores da obra literária e os autores dos *scripts* cinematográficos. Orson Welles, numa sessão ante universitários norte-americanos, comentando a alteração que fez da *plot-line* relativamente ao livro, explicitou que num filme não sendo a mera ilustração de um livro, o realizador tem até a obrigação de o alterar. E eis o feito, numa dialógica recreativa.

Para além disso, a opção por um livro em termos de o tornar tema de filme é usualmente fruto de opções que passam pela leitura e reflexão do lido, em termos de perscrutar a possibilidade de adaptação do texto à sua encenação e de, através do filme, encontrar audiência para a iniciativa.

Tornar uma obra como *O Processo* filme não supõe apenas simples adaptação ao novo meio essencialmente visual, mas, para que o espírito da obra escrita se não perca, importa verdadeira transposição, em que se tenta equilibrar o estilo fragmentário da obra escrita com a técnica narrativa fílmica, modernista, é facto, mas, no caso, ainda fora da lógica da cinematografia experimental.

Claro que há condicionantes que decorrem do relato escrito a imporem-se ao cinema, desde logo a lentidão das sequências, a rondar o imobilidade do episódio que, arrastando-se, parece não progredir, o ambiente irrespirável de uma surpresa iminente mas sem ocorrência, a de um processo de que nunca se atinge o crime que lhe deu origem, a clausura progressivamente mais sufocante, como se um laço a estreitar-se, a busca incessante de um justiça mesmo que já sem lei, a densidade psicológica em cada recanto, a natureza deprimente de cada trecho da narrativa.

A ansiedade contagiosa da história, apta a gerar crispação de nervos no leitor, exige do cinema aquilo que, no entanto, esta Arte está apta a gerar, no essencial através da técnica do *suspense*, assim a realização se construa a partir de um jogo de meios cénicos complexos, aptos a gerar a ideia da permanente incompletude, vazio, desolação, desorientação.

Mais difícil é, porém, traduzir visualmente a simbólica subjacente à narrativa, a que permite desconstruir o sistema das leis e da justiça, o universo concentracionário da burocracia, o sem sentido da vida sem transcendência, ao limite o problema filosófico fundamental, o da morte, que lentamente se anuncia em cada quadro, enfim, a subtil teologia subjacente do julgamento que se assemelha, no seu paroxismo, ao Juízo Final. Toda uma antropologia filosófica, uma metafísica do Ser, do Tempo e do Espaço, uma teodiceia a que não é alheio o judaísmo professo do autor do livro.

Relevante é também o não se poder dar como assente, para a reconfiguração do livro para um *sript* cinematográfico, uma base segura daquele, pois a arrumação dos vários segmentos da obra não decorre de acto do seu autor, sim de Max Brod, seu editor póstumo.