

O processo na tela: Orson Welles acompanha Josef K. diante da lei

Ms. Kim Amaral Bueno¹ (UFRGS)

Resumo:

*A obra de Kafka despertou as mais variadas leituras e interpretações tanto pelo seu caráter quase profético em relação às atrocidades do século passado quanto pela sua capacidade de manter-se atual e de confrontar novas questões que emergem neste novo século. Tais leituras não se restringem apenas ao campo da crítica e dos estudos literários, representando também importante elemento de transcrição a partir da obra do autor de Praga: muitos foram os artistas que se valeram das questões levantadas por Kafka em seu projeto literário e com elas travaram franco diálogo, tencionando-as e lhes conferindo novas perspectivas. Dentro deste diálogo intertextual, Orson Welles aparece como importante leitor da obra de Kafka, levando à tela o romance *O processo*, em película homônima lançada em 1962. No filme, o diretor questiona a posição do narrador cinematográfico através da modulação das vozes ao longo da película.*

Palavras-chave: Franz Kafka, Orson Welles, Literatura, Cinema, *O processo*.

Introdução

A obra de Kafka é certamente uma das mais significativas para a literatura do século XX, dado que, a despeito do grande número de trabalhos acadêmicos e pensadores dedicados à literatura do autor atualmente, verifica-se sobretudo na amplitude social e na capacidade de habitar o inconsciente da coletividade que ela atingiu. “Kafkiano” tornou-se um adjetivo verificável em inúmeras línguas, conforme demonstra Michel Löwy (2005), cujo significado se estrutura em torno da sensação de absurdo evocada pela obra do autor, sensação essa tão íntima da vida contemporânea. A título de exemplo, o dicionário *Houaiss* da Língua Portuguesa define tal adjetivo como aquilo que, “semelhante à obra de Kafka, evoca uma atmosfera de pesadelo, de absurdo, especialmente num contexto que escapa a qualquer lógica ou racionalidade”. Mesmo aqueles que jamais leram os textos de Kafka, provavelmente já tenham ouvido falar do *plot* de narrativas como *A metamorfose* ou *O processo*, superficialidade que não os impede de identificarem-se no aparente “absurdo” do narrado, e de reconhecer o que há de kafkiano em suas vidas cotidianas.

Como aponta Robert Stam (2008), Welles foi um dos praticantes mais versáteis da arte da adaptação em diversas mídias – rádio, cinema, televisão. Sua atividade artística e profissional não se “restringia” a de diretor de cinema, atuando também como roteirista, ator, radialista e diretor de trabalhos para a televisão e para o teatro. Em tais campos, Orson Welles estabeleceu em suas obras diálogo com autores clássicos como Shakespeare, (filmando *Otelo*, *Macbeth* e *O mercador de Veneza*) e Cervantes, em seu *Dom Quixote*, cuja montagem final se deu postumamente a partir do material que o diretor filmara ao longo de muitos anos. Welles também levou à tela os romances *The magnificent Andersons* (1942), de Booth Tarkington (filme cujo título no Brasil é *Soberba*), *Badge of evil* (1958), de Whit Masterson (no Brasil, *A marca da maldade*) e *The Trial* (1962), de Kafka (no Brasil, *O processo*), além de ter realizado outros trabalhos a partir de obras de autores como Conrad e Melville.

¹ **Kim Amaral BUENO, Mestre em Literatura Comparada**
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS
kim.amaral@ymail.com

Como ponto de contato entre os dois criadores, selecionamos para constituir o *corpus* de análise deste trabalho o romance de Kafka, *O processo*, e o filme homônimo de Orson Welles para que sejam lidos comparativamente, a fim de que se perceba de que forma Welles transcreva a atmosfera do romance, partindo da parábola “Diante da Lei” para a constituição do *incipit* fílmico. A utilização de imagens bidimensionais e do ponto fixo representado pela voz *over* do narrador fílmico problematizam a posição do narrador literário e reafirmam a polissemia da parábola. A Teoria da Transtextualidade de Genette é importante aporte teórico para tal mecanismo de leitura em comparação. A categoria denominada por ele de *hipertextualidade* sugere a existência de um *hipertexto* (no caso da análise em questão, o filme de Welles), derivado de um *hipotexto*, texto primeiro que está intimamente ligado ao seu derivante (o romance de Kafka).

Uma história de impossibilidades

O argumento da narrativa de Kafka é bastante simples, estruturando-se em torno da impossibilidade de Josef K., protagonista da história, descobrir o motivo pelo qual fora acordado certa manhã, em seu quarto, por guardas que lhe anunciam a sua detenção. O desconhecimento das razões que o mantêm sob custódia o impede de elaborar qualquer forma de defesa de seu processo, apesar dos seus esforços em procurar o advogado e de cumprir as insólitas solicitações do tribunal. O romance, estruturado em dez capítulos, apresenta, resumidamente, o seguinte encadeamento diegético:

Capítulo primeiro, “Detenção. Conversa com a Senhora Grubach. Depois com a Senhorita Bürstner”: Josef é acordado pela manhã com os policiais em seu quarto lhe comunicando que está detido e respondendo a um processo, sem lhe explicarem do que o acusam nem o porquê. O protagonista conversa com a Sr. Grubach e com a Srta. Bürstner sobre o que está ocorrendo.

Capítulo segundo, “Primeiro inquérito”: Josef se dirige até o tribunal para seu primeiro inquérito. A mulher de um oficial o conduz à assembléia, na qual Josef interroga o magistrado sobre o absurdo do seu processo.

Capítulo terceiro, “Na sala de audiência vazia. O estudante. Os cartórios”: Josef retorna ao tribunal, encontra a mesma mulher e um estudante. O marido dela, um oficial de justiça, leva-o para conhecer os cartórios, onde há outros acusados que aguardam por suas audiências.

Capítulo quarto, “A amiga da Senhorita Bürstner”: Josef conversa na pensão em que vive com a Srta. Montag, professora de francês amiga da Srta. Bürstner, que transfere seus pertences para o quarto antes habitado pela amiga.

Capítulo quinto, “O espancador”: Os guardas que despertaram Josef em sua casa na manhã da detenção são espancados em um quarto de despejo dentro do banco. Ao ouvir os gritos, o protagonista vai ao cômodo e tenta parar o espancador, mas, sem sucesso, deixa o local.

Capítulo sexto, “O tio. Leni”: Josef recebe a visita do Tio Karl durante o trabalho no banco. Falam sobre Erma, a prima de Josef. O tio o leva para visitar o advogado Huld, seu amigo. Na casa do advogado encontram Leni, sua secretária e amante, com a qual Josef tem um *affair*.

Capítulo sétimo, “O advogado. O industrial. O pintor”: K. recebe a visita de um industrial no banco, que lhe sugere que procure o pintor Titorelli, afim de obter informações sobre seu processo. O protagonista procura o pintor em seu ateliê, porém a visita não lhe parece útil.

Capítulo oitavo, “O comerciante Block. Dispensa do advogado”: Josef decide dispensar o advogado. Dirige-se até a casa de seu defensor, onde encontra o comerciante Block, cliente antigo do Sr. Huld. Block lhe narra seus insucessos e a sua procura por outros advogados.

Capítulo nono, “Na catedral”: Josef vai à catedral a fim de mostrá-la a um visitante da cidade, que não aparece para a visita. Lá, é-lhe narrada pelo sacerdote a parábola “Diante da lei”.

Capítulo décimo, “Fim”: Josef é buscado em sua casa por dois senhores e levado para fora da cidade. É morto a facadas na cratera de uma pedreira.

Ainda há “Os Capítulos incompletos”, acrescentados em anexo nas recentes edições

brasileiras das editoras Companhia das Letras e L&PM, sob os títulos “Rumo à casa de Elsa”, “Viagem à casa da mãe”, “O promotor público”, “Luta com o diretor adjunto” e “Um fragmento”. Tais capítulos não encontram paralelo na diegese cinematográfica, que se detém no corpo principal do romance, alterando-o em relação à sucessão de alguns episódios.

O filme de Welles mantém o argumento desenvolvido por Kafka, porém traz alterações na sequência dos episódios, bem como a inclusão de outros que não se encontram no romance, o que dá maior fluidez para a narrativa fílmica, correspondendo também a uma necessidade específica do código cinematográfico, cujo leitor/espectador, geralmente, espera cortes menos abruptos e profundos nas sequências temporais do que o leitor literário. Desse modo, após o prólogo produzido com a parábola retirada do capítulo “Na catedral”, o filme começa no mesmo ponto que o romance, traduzido sem alterações significativas em relação ao seu *plot*.

Não há uma indicação exata da edição a partir da qual Orson Welles se baseou para a produção do roteiro e a realização da filmagem do romance de Kafka. Porém, sabe-se, através de entrevistas do diretor, que ele leu uma edição em inglês do romance, provavelmente publicada na década de cinquenta. Peter Cowie (1995) sugere que o diretor tenha alterado a ordem dos capítulos do romance, filmando-os numa distribuição que, grosso modo, seguiria a ordem 1, 4, 2, 5, 6, 3, 8, 7, 9, 10, a partir da sequência já consolidada, estabelecida por Max Brod, a mesma que guia a maioria das traduções, assim como as mais recentes publicadas no país.

Além da alteração na ordem do desenrolar temporal do enredo, Orson Welles utilizou para a elaboração do prólogo de seu filme a parábola “Diante da lei”, que no romance encontra-se no capítulo nono. O prólogo, *incipit* fílmico, foi realizado através da narração em voz *over* do texto kafkiano, acompanhado de imagens bidimensionais produzidas especialmente para o filme pelos artistas Alexandre Alexeieff e Clarice Parker, através da técnica de *pinscreen*. O que vemos na tela são as imagens produzidas pelo casal de artistas como que projetadas, de modo a acompanhar ilustrativamente a narração verbal do texto. Após a apresentação do *incipit*, a narrativa fílmica tem início no mesmo ponto em que a literária.

Lições em Kafka e Welles

Na obra literária *O Processo* predomina a narrativa em terceira pessoa, com narrador onisciente externo à diegese, cujo foco narrativo se aproxima bastante do ponto de vista do protagonista. A narração de se dá em plano linear, com o narrador modulando as sensações do protagonista pelo discurso indireto. A onisciência do narrador kafkiano produz então um efeito de seletividade: o labirinto percorrido pelo protagonista é acompanhado pelo leitor através de seus passos.

O narrador fílmico, diferentemente do literário – que se vale apenas da palavra escrita –, confecciona sua narrativa organizando elementos icônicos, verbais e musicais. Essa pluralidade de meios confere à narrativa cinematográfica uma posição ambígua se comparada à literária. Por um lado, a disposição desses múltiplos elementos funciona como um atenuante do exercício da leitura verbal, em que a subjetividade do código linguístico exige grande atenção e capacidade de abstração. Por outro, ela também torna o cinema um mecanismo híbrido através do qual os fatos narrados podem ganhar novos desdobramentos e serem potencializados, não apenas pela possibilidade de se introduzir uma série maior de componentes cênicos, mas pela possibilidade de estabelecer narrativas paralelas e de produzir múltiplos desdobramentos dentro do mesmo quadro.

Em *A imagem-movimento*, Gilles Deleuze lembra que para Pasolini

o ideal da imagem cinematográfica não correspondia nem a um discurso direto, nem a um discurso indireto, mas a um *discurso indireto livre*. [...] Ele consiste numa enunciação tomada em um enunciado que por sua vez depende de uma outra enunciação. [...] Trata-se antes de um agenciamento de enunciação operando ao mesmo tempo dois atos de subjetivação inseparáveis, um que constitui um

personagem em primeira pessoa, enquanto o outro assiste ao seu nascimento e o encena” (1985, p.97).

A afirmativa de Metz de que a expressividade estética do cinema é enxertada numa expressividade natural (como a imagem fotográfica que adere totalmente ao seu referente), diferente da literatura, cuja expressividade estética se enxerta numa “significação convencional amplamente inexpressiva, a da língua” (METZ, 1977, p. 94-95), parte da constatação de que o cinema emula os elementos da realidade através das suas possibilidades técnicas, materializando na tela o *real ficcional*, através do ato enunciativo de *mostrar* o fotograma (o *isto foi*) e do movimento narrativo de encadeá-lo em sequência.

A onisciência do narrador de Kafka é potencializada no filme de Orson Welles através do artifício de deslocar a subnarrativa constituída pela parábola “Diante da Lei”, que no romance aparece no Capítulo Nove, “Na Catedral” (próximo do desfecho do romance), para a apresentação da película, produzindo, através dela, o *incipit* filmico. Porém, essa subnarrativa retorna ao filme dentro de uma progressão diegética semelhante à adotada no romance, ou seja, às vésperas do protagonista ser “executado”.

É importante ressaltar o caráter *didático* de toda parábola: é um texto que tem como função transmitir um ensinamento moral, uma lição. Empregando esse gênero na abertura do filme, Welles oferece ao espectador duas lições: a primeira delas é sobre a filiação, explícita, do filme à obra de Kafka, instaurando uma fundamental chave de leitura para a película, através da qual compreenderemos a sua estrutura temporal e topológica, a saber, a indicação de que a narrativa de *O processo* se dá na ordem “do sonho, do pesadelo”. A segunda refere-se à concentração, em tal exercício narrativo, das técnicas de filmagem que consagraram o diretor e tornaram-se marcas estilísticas em suas obras.

Orson Welles, como leitor e crítico de Kafka, parece ter optado pela apresentação da parábola na introdução do filme confiando a ela a potência, indicada por Löwy (2005), de “lançar luz” ao romance transcrito pelo cineasta, bem como a toda a obra do escritor de Praga. É possível perceber na atitude de Welles uma espécie de *pacto* com a obra kafkiana, certo compromisso explícito de leitura e de questionamento. Como Löwy aponta, as interpretações acerca da parábola se multiplicaram, muitas delas em caminhos opostos. O narrador, ponto enunciativo da *voz over* que abre a película, desde logo se habilita a também apresentar a sua leitura a respeito da obra que abriga tal parábola, e igualmente sua leitura da própria parábola, centro de força do romance. Assim, anterior à história de Josef K., desdobramento natural da narrativa fílmica, há a fixação de um narrador externo que se propõe à apresentação dessa história.

O destinatário da lição apresentada pelo narrador no início do filme é o leitor/espectador. Tal narrador, ao creditar a história que será narrada a Kafka, falseia sua posição de condutor do narrado, aquele que articula os elementos que constituem o filme e constroem a narração. Gilles Deleuze resalta a capacidade de Welles em falsear suas personagens através da retomada de passados não necessariamente verdadeiros. Dela

resulta um novo estatuto da narração: a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. Não é de modo algum ‘cada um com sua verdade’, uma variabilidade que se referiria ao conteúdo. É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros. A descrição cristalina atingia já a indiscernibilidade do real e do imaginário, mas a narração falsificante que lhe corresponde vai um pouco adiante e coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecidíveis entre o verdadeiro e o falso”. (DELEUZE, 1990, p.161)

Ao mesmo tempo em que o narrador apresenta-se de modo “sincero”, acaba por dissimular sua posição, tornando mais complexa a relação entre a subnarrativa que apresenta o filme e a narrativa principal, e entre este narrador que se propõe a nos apresentar o romance de Kafka e o

grande imagista, aquele que articula toda a obra.

André Gaudreault e François Jost (2009) explicam que o “narrador fundamental, responsável pela comunicação de uma narrativa fílmica, poderia ser assimilado a uma instância que, manipulando as diversas matérias de expressão fílmica, as agenciaria, organizando suas elocuções e regeria seu jogo para entregar ao espectador as diversas informações narrativas”. A articulação das “diversas operações de significação (a encenação, o enquadramento e o encadeamento)” parte do princípio de que há “duas camadas sobrepostas de narratividade”: a primeira delas resulta do trabalho conjunto da encenação e do enquadramento, constituindo aquilo que se convencionou chamar de *mostração*, a articulação de fotograma e fotograma; a segunda camada, superior à *mostração*, equivale à *narração*: a articulação entre plano e plano, dentro do processo de *montagem*. “Essas duas camadas de narratividade pressuporiam a existência de ao menos duas instâncias narratológicas diferentes, o *mostrador* e o *narrador*, que seriam respectivamente responsáveis por cada uma delas”. Em um nível superior, a “voz” dessas duas instâncias seria modulada e regida por uma instância ainda superior, que seria, então, o *meganarrador fílmico*, ou, o *grande imagista* (GAUDREULT; JOST, 2009, p.74-75).

As dicotomias apresentadas por Löwy (2005) para caracterizar o texto *Diante da Lei* (terno e cruel, simples e complexo, transparente e opaco, luminoso e obscuro) são marcas que também caracterizam o filme por Welles. As opções estéticas realizadas pelo cineasta, seja pela ausência de cores, pela sucessão de planos negros, ou pelo embaralhamento de espaço e do tempo, reforçam tais características presentes no texto de Kafka.

A segunda lição que tomamos de Welles pertence ao plano narrativo. Através da parábola – que no romance constitui importante subnarrativa da história de Josef K. –, o diretor consegue emular as técnicas que o caracterizam sobretudo como um cineasta de vanguarda e que se tornaram marcas estilísticas no conjunto de sua obra aliadas à postura narrativa de Kafka e à essência de *O processo*, não abandonando aquilo que a obra literária problematiza.

A parábola, no *incipit* fílmico, é narrada por uma *voz over*. Pode-se diferenciar três tipos de *vozes* dentro da constituição da narrativa cinematográfica: a *voz in*, emitida por um personagem dentro do campo, correspondendo ao presente narrativo; a *voz off*, que designará um personagem fora de quadro, ainda que em um espaço contíguo (como em campo e contra-campo); e, a *voz over*, quando “enunciados orais relatam qualquer porção de uma narrativa e são ditos por um locutor invisível situado num tempo e num espaço diferentes dos que são apresentados simultaneamente pelas imagens vistas na tela” (GAUDREULT; JOST, 2009, p.96).

O estatuto desta *voz over* e a sua função narrativa dentro da película em questão são problematizados na confecção do *incipit* fílmico pelo material icônico que preenche a tela enquanto se opera a narração oral; pelo fato de que as mesmas imagens e a mesma narração retornam dentro da diegese fílmica; e, pelo fato de que se reconhece a voz do narrador *fora-de-quadro* da abertura do filme como sendo a voz do advogado (personagem da história) que, por sua vez, é a voz de Orson Welles (aquele que dirige o filme, escreve seu roteiro e interpreta tal personagem).

A *voz over* representa um ponto enunciativo fundamental dentro da obra, fixo e não localizável, que, ao mesmo tempo, emana e imanta os discursos. Deleuze identifica essa voz como uma imobilidade central em Welles, um centro radiofônico que muito tem haver com a própria formação multimídia do diretor e com seu estilo de narrar. Conforme Deleuze (1990), esse ponto fixo constituído pela *voz over* do narrador *fora-de-quadro* que anuncia o início da película, tem como correspondente imagético a posição de câmera *contra-plongée*, característica em toda obra de Orson Welles, que fixa no chão (na terra/na Terra), a perspectiva do narrador, constituindo um centro ótico a partir do qual se constrói a profundidade de campo em diagonal e a modulação cambiante do tamanho dos corpos e massas cenográficas.

As imagens que acompanham a narração oral emitida por esse narrador são estáticas, bidimensionais, opacas, em preto, branco e tons de cinza, e se sucedem umas às outras, “ilustrando” a sua fala. Nessas gravuras predominam as figuras do camponês, do guardião da lei e da entrada da lei, representada por um portal. São gravuras rústicas, de composição relativamente simples. Elas

não trazem qualquer marca estilística que possa associá-las a determinada época, muito menos um traço realista ou caracterização “humana” para suas personagens. A aridez, a ausência de cores e a simplicidade formal conferem a tais imagens um aspecto arcaico, ancestral, que, associado ao texto em tom parabólico, sugere uma lição universal, sem tempo ou espaço determinados.

As mesmas imagens do *incipit* fílmico são retomadas para a transcrição da cena em que Josef encontra o sacerdote e o advogado dentro da catedral (Capítulo nono, “Na Catedral”, no romance), acompanhadas novamente da narrativa da parábola “Diante de Lei”. A voz externa ao quadro, que antes enunciava a narrativa oral, ao mesmo tempo em que as imagens bidimensionais dominavam a tela, agora torna-se *voz in*, emitida pelo personagem advogado, aquele que narra a parábola a Josef e assume o diálogo, o qual, no romance, era mantido entre o protagonista e o sacerdote. As tentativas de uma hermenêutica da parábola, na película, ficam por conta do advogado, cuja voz se reconhece como a mesma do centro sonoro fixo que abre a narrativa.

Neste retorno do *texto moral*, do ensinamento que Josef recebe sobre a justiça, as imagens bidimensionais surgem na tela em forma de *slides*, partindo de um projetor, ponto luminoso comandado pelo advogado em meio à sala completamente escura em que estão. À medida que a narrativa oral se processa, as imagens deslizam pelas sombras no espaço. O protagonista move-se cruzando pelo foco do projetor, interpondo-se entre ele e a parede que deve receber a projeção, mesmo movimento por vezes efetuado pelo advogado. Assim, as gravuras, imagens estáticas e sem profundidade de campo, são preenchidas pelas sombras das personagens. Elas deslizam pela escuridão, numa disputa entre luz e sombra. Os papéis de acusado e advogado se misturam aos de camponês e guardião representados nos *slides*, e a sequência acaba por mimetizar toda a complexidade interpretativa do texto.

Os créditos finais da película também são enunciados por uma *voz over*, externa ao quadro. Simultaneamente à fumaça negra, resultado da explosão que põe fim à vida do protagonista espalhando-se no céu cinza, e à música melancólica, ouve-se a indicação de que a narrativa é baseada no romance de Kafka; logo, os atores são enumerados pela ordem de aparição no filme, e o enunciator dos créditos acaba por nomear-se *Orson Welles*, aquele que dirigiu, escreveu o roteiro e interpretou o personagem advogado. Desse modo, a partir de uma mesma voz, mesmo registro sonoro, há a configuração de um jogo de “múltiplas vozes iguais”, três diferentes enunciativos: um subnarrador externo que abre e encerra o filme; um narrador-personagem que conduz a importante subnarrativa *Diante da Lei*, dentro da diegese fílmica; e, uma instância superior a essas duas, ambivalente, externa em relação ao quadro/plano do presente enunciativo, mas detentora de uma consciência interna superior às demais.

Conclusão

Através de seu filme, Orson Welles problematiza a parábola kafkiana, utilizando-a para a produção do prólogo fílmico. Tal deslocamento do texto “Diante da Lei” da sequência narrativa que aparece no romance para o começo do filme é operado através da locução do texto por uma *voz over* que, entrelaçada às demais vozes que compõem a película, problematizam a posição do narrador cinematográfico. As imagens que compõem o *incipit*, e forma com que aparecem na tela cinematográfica, reproduzindo a exposição de *slides*, afirmam não apenas a capacidade de ensinamento moral do texto kafkiano, mas também a sua potência de conduzir a narrativa de *O processo*, servindo de importante chave de leitura para a obra em questão.

Referências

BOGDANOVICH, Peter. *Este é Orson Welles*. Tradução: Beth Vieira. São Paulo: Globo, 1995.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução: Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: UnB, 2009.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução: Marcelo Backes. Porto Alegre: LP&M, 2010.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

LÖWY, Michael. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Tradução: Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução: Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1977.

O PROCESSO. Direção e roteiro: Orson Welles. Produção: Michael Salkind. França/Itália/Alemanha: Paris-Europa Productions/Hisa-Films/Fl. C. IT., 1962. Versão em DVD: Continental Home Video, 2001, Preto & Branco (119min).

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