

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Isabela Pasqualini Barreiros

**As ilustrações de Lourenço Mutarelli como leitura gráfica em *A Metamorfose*,
de Franz Kafka**

Juiz de Fora

2023

Isabela Pasqualini Barreiros

**As ilustrações de Lourenço Mutarelli como leitura gráfica em *A Metamorfose*,
de Franz Kafka**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós Graduação em
Letras: Estudos Literários, da
Universidade Federal de Juiz de
Fora como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em
Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura,
Crítica e Cultura

Orientador: Anderson Pires da Silva

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Barreiros, Isabela Pasqualini.

As ilustrações de Lourenço Mutarelli como leitura gráfica em "A Metamorfose", de Franz Kafka / Isabela Pasqualini Barreiros. -- 2023. 110 f. : il.

Orientador: Anderson Pires da Silva

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Lourenço Mutarelli. 2. Franz Kafka. 3. Ilustrações. 4. Metamorfose. 5. Leitura Gráfica. I. Silva, Anderson Pires da, orient. II. Título.

Isabela Pasqualini Barreiros

As ilustrações de Lourenço Mutarelli como leitura gráfica em *A Metamorfose*, de Franz Kafka

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 16 de agosto de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Carolina Alves Magaldi - Membro Titular Interno

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Tomaz Amorim Fernandes Izabel - Membro Titular Externo

Universidade de São Paulo

Juiz de Fora, 02/08/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Anderson Pires da Silva, Professor(a)**, em 16/08/2023, às 17:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carolina Alves Magaldi, Professor(a)**, em 16/08/2023, às 17:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tomaz Amorim Fernandes Izabel, Usuário Externo**, em 17/08/2023, às 17:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1389661** e o código CRC **AC6C63F7**.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeiramente, à Universidade Federal de Juiz de Fora e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, que me aprovou e me deu a oportunidade de me tornar uma pesquisadora. Por muitos anos, a UFJF foi minha segunda casa, assim como a de muitos colegas que estiveram comigo nessa caminhada. Obrigada.

A CAPES e ao PBPG por concederem a bolsa de mestrado durante praticamente toda a pós graduação. Foi de imensa importância o apoio financeiro, sem dúvidas, não seria possível chegar ao fim sem o auxílio. Obrigada

Ao meu orientador, Anderson Pires da Silva, por sempre ter me incentivado e desatado nós literários nas aulas da graduação, na iniciação científica e durante a dissertação; por me fazer sentir livre para produzir e me inspirar com as muitas indicações de textos. Lembro da nossa primeira reunião, sobre o projeto de IC, em que me disse que aquela era a preparação para o mestrado, e eu achei ainda muito cedo para pensar em algo tão complexo na época, mas ele já se preocupava. Tenho muito orgulho de dizer que minha carreira acadêmica, desde o início, foi orientada por ele. Obrigada.

À Professora Carolina Magaldi, que desde o primeiro período de Letras me mostrou as múltiplas perspectivas de lidar com literatura e semiótica e teve a gentileza de aceitar o convite para a qualificação da presente dissertação, dividindo seu conhecimento e indicando os textos que me causaram epifanias realmente revigorantes, e também de aceitar o convite para a defesa, sendo tão sensível e essencial para finalizar este ciclo. Obrigada.

Ao professor Tomaz Amorim Fernandes Izabel, por ter aceitado participar da banca de defesa da presente dissertação e ter contribuído tanto com suas sugestões, compartilhado tão gentilmente suas perspectivas quanto ao autor Kafka e ao nosso texto final. Obrigada.

Ao Lourenço Mutarelli, por existir e por ser pura e extraordinariamente brilhante. Sua arte transforma a minha mente a todo momento.

Ao Franz Kafka, por ter dado sentido a Gregor, acolhido-o e lhe concedido a morte. O explorador, o oficial, Joseph K., K. o macaco, o rato, todos estarão para sempre numa nuvem cinzenta e craquelada, bem acima de mim.

Aos meus pais, pelo apoio aos estudos, por me ouvirem mesmo que nem sempre eu tenha sido "interessante", por me aconselharem e por me amarem incondicionalmente. Sou grata por estarem na minha vida. Obrigada.

À minha irmã, por ter sido meu espelho desde que eu era tão pequena. A maior parte das lembranças que tenho dela era ela, na mesa da sala, estudando. O que mais me surpreende hoje é que entendo um pouco do que ela passou, não é só o tanto que precisou pesquisar e estudar, mas que sempre conseguiu um tempo para estar comigo. Te amo. Obrigada.

Aos meus sobrinhos, que agora também sabem o que é estudar a semana toda, inclusive nos fins de semana. Meus amores, uma amiga uma vez deu o seguinte conselho: "escolha suas batalhas", não lutem por pouco, lutem por tudo, por todos os sonhos que tiverem. Vou sempre acreditar em vocês. Obrigada.

À minha sogra, por estar acordada todas as noites em que eu precisava chegar tarde da Federal, ter certeza de que eu cheguei e estava com chave; por nos ajudar tanto e por estar sempre presente em nossas vidas. Obrigada.

Às minhas tias, tia Sandra Pasqualini, tia Sandra Carlos e tia Eli, por tanto carinho e cuidado. Obrigada.

Aos meus colegas de trabalho, sempre me dando a atenção e o carinho que preciso. Vocês são os mais parceiros que eu poderia querer. Seria injusto nomear todos, mas preciso tornar algumas pessoas especiais nesses agradecimentos. Luz, por ser mais que uma amiga para todas as horas, por me ajudar a entender que não posso consertar o mundo, embora ela sempre me aconselhe e ajude a torná-lo melhor: você sabe seu lugar no meu coração. Meus colegas de equipe que estiveram comigo desde o começo: Flávio, Letícia e Sheila, obrigada por não me deixarem sozinha na bagunça das minhas ideias; e minhas colegas profundamente especiais para mim Fernanda, Maju Peixoto e Maju Campos, pelas conversas, trocas e apoio. Obrigada.

Aos meus amigos tão presentes na minha vida, obrigada por me alegrarem em todas as férias e folgas em que estivemos juntos. Por renovar minhas energias, por me fazerem gargalhar, por estarem do meu lado. Obrigada.

À minha psicóloga, por ter me ajudado tanto nesse último ano de mestrado, a me conhecer e a lidar com as minhas emoções. Obrigada, Gina.

Ao meu esposo, um dos mais importante para toda essa jornada ter começado e, finalmente, ter sido concluída, Anderson, que é capaz de lidar com as

inúmeras pessoas que eu sou e meus humores inconstantes. Obrigada por ter lido todas as versões da dissertação, e ter me explicado o que eu estava querendo dizer. Você faz parte disso tudo... E eu não teria tentado a seleção, no ano do nosso casamento, se você não tivesse me enchido de coragem e me proporcionado a tranquilidade e o amor na nossa casa, na nossa vida. Te amo demais! Muito obrigada.

“Claro que está acontecendo em sua mente, Harry, mas por que isso significa que não é real?” (Rowling, J. K., 2007, p. 346)

RESUMO

A partir da publicação de 2019 de *A Metamorfose*, de Franz Kafka, ilustrada por Lourenço Mutarelli, tem-se início a presente dissertação. Embora seja de alcance mundial o despertar de sonhos intranquilos de Gregor Samsa metamorfoseado em inseto monstruoso, as ilustrações de Lourenço Mutarelli presenteiam a novela de Kafka oferecendo um recorte não incluído do autor de Praga, o processo de metamorfose do protagonista. Para tanto, são analisados a intenção do ilustrador Lourenço Mutarelli, abarcando os sentimentos e as emoções através da linguagem corporal das imagens; o intuito da editora, dispondo as ilustrações do que seria um prefácio, ao longo das páginas do livro; e, por fim, a relação dessas representações visuais e a novela *A Metamorfose*, traçando e traçando os problemas enfrentados pelo protagonista Gregor Samsa e sua transformação. Em vista disso, nosso principal objetivo é analisar a relação texto-imagem desta edição, buscando possíveis influências na interpretação e na perspectiva do texto que podem gerar novas relevâncias para a leitura deste clássico, principalmente a partir da ideia de suplementação de Jacques Derrida, as leituras sobre Kafka e seus textos por Mairowitz e Crumb (2006) e por Malcolm Bradbury (1989), o auxílio de Pisani (2012) quanto aos traços e poética de Lourenço Mutarelli, as análises de Deleuze e Guattari (2017) em relação às obras kafkianas, o absurdo de Camus (2008), o âmbito semiótico de Santaella (2012) e os paratextos textuais de Genette (2012). Concluímos, assim, que há autonomia das ilustrações ao pensarmos que elas não complementam *A Metamorfose*, e sim são uma leitura gráfica de Mutarelli sobre o processo de transformação de Gregor Samsa, gerando uma narrativa gráfica, até então, inédita. A obra de Kafka, decerto, é plena, porém, as ilustrações de Mutarelli criaram vínculo intrínseco com a narrativa textual, a suplementação de *A Metamorfose* (2019).

Palavras-chave: Lourenço Mutarelli; Franz Kafka; ilustrações; metamorfose; leitura gráfica.

ABSTRACT

From the publication in 2019 of *A Metamorfose*, by Franz Kafka, illustrated by Lourenço Mutarelli, initiating the current master thesis. Although the awakening of concerned dreams of Gregor Samsa morphed into a monstrous insect is a global reach, Lourenço Mutarelli's illustrations present Kafka's novella offering a non-included part of the author of Praga, the process of the main character's metamorphosis. For this purpose, Lourenço Mutarelli's intentions are analyzed, embracing the feelings and emotions through the corporal language of the images; as well the publisher aim, enjoying the illustrations of what would be a preface, throughout the pages; finally, the relation between the visual representations and the novella *A Metamorfose*, tracing and weaving the problems faced by the main character Gregor Samsa and his transformation. Therefore, our main goal is analyze the relation text-image of this edition, looking for possible influences through the interpretation and perspective of the text that could result in new relevances for the reading of a classical book, especially as of Jacques Derrida's idea of supplementation, the reading of Kafka and his texts by Mairowitz and Crumb (2006) and by Malcolm Bradbury (1989), Pisani's guidance (2012) in terms of Mutarelli's traces and poetic, Guattari and Deleuze's analysis related to Kafka's literary works, Camus' absurd (2008), Santaella's semiotic sphere (2012), and Genette's paratexts (2012). Thus, we have concluded that there is autonomy of illustrations when we think they don't complement *The Metamorphosis*, they are Mutarelli's graphic reading about the process of Gregor's metamorphosis, resulting in a graphic narrative, until then, unprecedented. Kafka's work, certainly, is full, however, Mutarelli's illustrations created an intrinsic bond with the textual narrative, the supplementation of *The Metamorphosis*.

Key Words: Lourenço Mutarelli; Franz Kafka; illustrations; metamorphosis; graphic Reading.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ilustração do prefácio produzido por Lourenço Mutarelli para <i>A Metamorfose</i> (2019)	19
Figura 2 – Ilustração de Crumb retratando Kafka em transe para escrever de madrugada	20
Figura 3 – Gregor Samsa caminhando pelo chão, teto e paredes; Samsa recusa o leite fresco com pedacinhos de pão. Grete, então, coloca para ele restos de comida	43
Figura 4 – No primeiro quadrinho, o pai de Gregor atira nele uma maçã. No segundo, a maçã se aninha nas costas de Gregor, enquanto outras maçãs estão pelo caminho	45
Figura 5 – Na primeira parte, a empregada cutuca o corpo de Gregor e percebe que ele não tem mais vida. Na última, a família está à mesa quando a empregada os dá a notícia de que já "se livrou daquela coisa"	47
Figura 6 – A família Samsa está no trem, todos parecem felizes enquanto veem como Grete havia crescido e se tornado uma jovem moça	48
Figura 7 – Momento em que Gregor abre a porta e a mãe, o pai e o patrão dele se deparam com o homem metamorfoseado em inseto	50
Figura 8 - Capa original de <i>Die Verwandlung</i> (1915), de Franz Kafka	55
Figura 9 – Capa 1956 Editora Civilização Brasileira	55
Figura 10 - Capa 1969 Editora Civilização Brasileira	55
Figura 11 - Capa 1977 Editora Novo Século	55
Figura 12 - Capa 1989 Editora Estação Liberdade	56
Figura 13 - Capa 1997 Editora Companhia das Letras	56
Figura 14 - Capa 2004 Editora Conrad	56
Figura 15 - Capa 2013 Editora Biis	56
Figura 16 - Capa 2014 Editora L&PM	56
Figura 17 - Capa 2018 Editora Vozes	56
Figura 18 - Capa 2019 Editora Antofágica	56
Figura 19 - Capa da revista <i>Mundo Pet</i> (2004)	59
Figura 20 - Ilustração de Lourenço Mutarelli para <i>A Metamorfose</i> (2019)	59
Figura 21 – Primeira página da história <i>Estampa Forjada</i>	61
Figura 22 – Visita do protagonista ao lar onde está a avó	62

Figura 23 – Protagonista retornando para casa pensando sobre o que a avó lhe disse.....	62
Figura 24 – A “avó” que o protagonista desconfia ter sido substituída	63
Figura 25 – Quadrinho final de <i>Estampa Forjada</i>	63
Figura 26 – Abertura da história em quadrinhos <i>Sequelas</i> , de Lourenço Mutarelli .	65
Figuras 27 a 42 – Sequência de ilustrações feitas por Lourenço Mutarelli para <i>A Metamorfose</i> , primeiras páginas do livro	67
Figura 43 – <i>O Pensador</i> , de Rodin	69
Figuras 44 a 48 – Sequência de ilustrações que relatam o início de <i>A Metamorfose</i> (2019) como narrativa textual	70
Figuras 49 a 67 – Sequência de ilustrações da primeira parte do livro-objeto da presente pesquisa	73
Figuras 68 a 88 – Sequência de ilustrações da segunda parte do livro-objeto da presente pesquisa	76
Figuras 89 a 98 – Sequência de ilustrações da terceira parte do livro-objeto da presente pesquisa	81
Figura 99 – Besouro gigante	83
Figura 100 – Besouro castanho	83
Figuras 101 e 102 – Representação gráfica de Gregor Samsa transformado em besouro, por Vladimir Nabokov	84
Figuras 103 a 115 - Última sequência de ilustrações da terceira parte do livro-objeto da presente pesquisa	85
Figuras 116 a 128 – Ilustrações incluídas no pôster feito por Mutarelli, porém não inseridas no livro	88
Figura 129 – Gráfico de Santaella (1983) sobre signo	91
Figura 130 – Quadrinho de Crumb sobre uma das maneiras que Kafka imaginou que poderia morrer	95
Figura 131 – Quadrinho feito por Crumb sobre o modo como Kafka via o pai	96
Figura 132 – Quadrinho de Crumb ilustrando a apresentação do livro <i>Na Colônia Penal</i> , de Franz Kafka	98

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 MUTARELLI E KAFKA	14
3 AS METAMORFOSES	28
3.1 <i>UM RELATÓRIO PARA UMA ACADEMIA</i>	36
3.2 <i>A METAMORFOSE, DE KAFKA</i>	40
3.3 <i>RECEPÇÃO CRÍTICA</i>	48
4 A METAMORFOSE EM ILUSTRAÇÕES	54
4.1 <i>AS ILUSTRAÇÕES EM FORMA DE NARRATIVA</i>	90
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	107

1 INTRODUÇÃO

Em 2019, a editora Antofágica publicou uma nova edição de *A Metamorfose*, de Franz Kafka, com a proposta de traduzir o texto diretamente do alemão, trabalho feito por Petê Rissati, e inserir ilustrações do artista brasileiro Lourenço Mutarelli. As ilustrações seriam, a princípio, um prefácio do texto. Entretanto, estas foram deslocadas também para o decorrer do livro.

Ao nos depararmos com a adição dos desenhos de Mutarelli no texto, o sentido da novela é ampliado, apontando outras possibilidades de leitura. É possível lê-las separadamente ou junto com o texto, isto é, pode existir autonomia em relação ao texto escrito e as imagens. Não obstante, o artista brasileiro, através de suas ilustrações, narra uma parte da história que Franz Kafka não narrou, o processo de metamorfose de Gregor Samsa.

O objetivo principal da presente pesquisa é compreender a relação que existe entre o texto de Kafka e as ilustrações de Mutarelli, levando em consideração a intertextualidade, os novos significados e a nova relevância que as imagens dão, tanto isoladas do texto quanto no decorrer da obra *A Metamorfose*, ao deslocá-las da cultura literária textual para a literatura visual.

Duas perguntas, então, estarão nos centros de discussão: a) as ilustrações de Lourenço Mutarelli são mais do que complementos ou representações da narrativa textual, como uma forma de suplementação? b) Este trabalho ilustrativo do artista brasileiro poderia ser considerado, dessa maneira, uma nova narrativa, no caso, uma narrativa gráfica da obra?

Assim é proposto, nesta pesquisa, ler *A Metamorfose* como narrativa textual e através de suas ilustrações, sendo estas distribuídas ao longo do texto, como uma leitura gráfica. “Leitura gráfica”, neste caso, foi o termo sugerido pelo professor Gilvan Procópio Ribeiro a, na época, aluna de doutorado do PPG de Estudos Literários da UFJF Luciana Freesz, para as ilustrações que a mesma criou como parte de seu objeto de estudo da tese, a fim de relacioná-las com *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Para ele, a expressão seria mais adequada para denominar as imagens produzidas por Freesz porque essas não apenas iluminavam o texto de Clarice, como também apresentavam a leitura pessoal e artística da doutoranda através da linguagem não-verbal (Freesz, 2020). Para tanto, desfrutamos de tal

ideia para reconhecer a produção de Mutarelli, em *A Metamorfose* (2019), em virtude de sua produção igualmente ter sido feita a partir da própria leitura pessoal e artística do artista brasileiro. Destacamos, em tempo, a importância destas ilustrações para além do complemento à narrativa textual, como apenas representações do texto escrito, procurando alcançar a relação mais adequada baseada em Jacques Derrida e a ideia de suplementação.

Em vista disso, começaremos o primeiro capítulo falando dos dois nomes mais importantes da presente dissertação, discorrendo sobre a essência de suas biografias, suas obras mais relevantes e, principalmente, as semelhanças que ambos têm: Mutarelli e Kafka. Para tanto, usamos os comentários de Modesto Carone, registrados no *Essencial Franz Kafka* (2011), em uma Conferência na qual dissertou sobre *A Metamorfose*, de Franz Kafka; Malcolm Bradbury (1989), em *O Mundo Moderno*, obra em que o autor discorre sobre os dez grandes escritores do século XX, dedicando um proveitoso capítulo para a vida e os textos de Kafka; Crumb e Mairowitz (2006), que apresentam um tipo de biografia ilustrada, além das históricas de Kafka representadas nos quadrinhos, *Kafka de Crumb* como fonte histórica de Franz; e Albert Camus, em *O mito de Sísifo* (2008), desfrutando do conceito do absurdo. Para tratar de Lourenço, recorreremos à dissertação de Heloísa Pisani (2012) e ao próprio artista brasileiro, cujas muitas informações foram dadas sobre si em uma oficina de criação criativa que tivemos o privilégio de ter acesso, ministrada pelo canal Balada Literária, *Escrita Criativa com Lourenço Mutarelli*, em 2021. No segundo capítulo, chamado *As Metamorfoses*, discutimos sobre as mais suntuosas “metamorfoses” da literatura, de Ovídio e de Apuleio, comparando-as com a obra de Franz Kafka, bem como tendo o respaldo para tais reflexões em Italo Calvino (1991), *Por que ler os clássicos*. Nos três subcapítulos desta seção, escrevemos uma concisa análise de *A Metamorfose*, de Kafka, com alguns quadrinhos de Crumb (2006) para ilustrar a história; em seguida, abordamos outra novela de Kafka, *Um relatório para uma academia*, com o intuito de observar o modo como o autor de Praga aborda um tipo de metamorfose diferente da transformação de Gregor, de um macaco comum para um macaco com desenvoltura e consciência humanas; por fim, ocupamo-nos em reunir as mais pertinentes recepções críticas da obra, como as profundas reflexões de Bradbury (1989) e as de Deleuze e Guattari (2017). No capítulo final, analisamos as ilustrações de Lourenço Mutarelli buscando encontrar uma narrativa sobre o

processo de metamorfose de Gregor Samsa. Por fim, no subcapítulo da última seção, chegamos ao principal ponto para o entendimento da relação texto-ilustração e a relevância da mesma para um novo olhar em relação à obra kafkiana, debruçando-nos sobre as imagens como texto, tendo o suporte de Umberto Eco (1991), Lúcia Santaella (2012) e Genette (2009), assim como o estudo da teoria da suplementação, de Jacques Derrida (1973).

2 MUTARELLI E KAFKA

“Terminar um livro é uma mistura de alegria e tristeza. Uma realização acompanhada de vazio.” (Mutarelli, 2015, p. 253)

A princípio era tão vasto que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz com o fato de que finalmente via à distância, à direita e à esquerda, as paredes, mas essas longas paredes convergem tão depressa uma para a outra, que já estou no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para a qual eu corro. (Kafka, 2011, p.171)

Lourenço Mutarelli nasceu em 1964, na cidade de São Paulo. É um artista vivo que escreve quadrinhos, romances e peças de teatro, além de atuar em filmes e peças, e ministrar cursos de escrita e artes. Em 1983, entrou na Faculdade de Belas Artes, também em São Paulo, onde se formou em Educação Artística.

Sua carreira teve início como ilustrador e intercalador dos quadrinhos da Turma da Mônica, com Maurício de Souza. Mutarelli gostava dos quadrinhos clássicos desde criança, mas não se imaginava produzindo quadrinhos até então. Segundo ele, uma das maiores vantagens de trabalhar com Maurício de Souza era o fato de o criador de Turma da Mônica viajar constantemente dentro e fora do Brasil, e em todas as suas viagens, o quadrinista levava de volta consigo duas edições de um mesmo quadrinho, sendo que uma delas era deixada no acervo do estúdio. Foi lá que Mutarelli conheceu *The Spirit* (1975), de Will Eisner, que se tornou seu favorito, além de inspirá-lo a começar a escrever quadrinhos.

Transubstanciação, lançada em 1991, foi sua primeira história em quadrinhos longa. Logo, ganhou bastante espaço na Devir Livraria, publicando *Sequelas* (1998), *O Dobro do Cinco* (1999), *O Rei do Ponto* (2000), *A Soma de Tudo* (2001), *Mundo Pet* (2004) - que abrangeu histórias publicadas anteriormente em outra editora, como *Eu te amo*, *Lucimar*, dedicado à sua esposa e também autora, Lu Mutarelli. - e *A Caixa de Areia* (2006). Pela Quadrinhos e Cia, Mutarelli lançou *Diomedes* (2012), trilogia derivada do protagonista de *O Dobro do Cinco*.

Em relação aos romances, o primeiro foi publicado do mesmo modo pela editora Devir, *O Cheiro do Ralo*, em 2002, porém, ao conseguir um prefácio escrito pelo músico e artista visual Arnaldo Antunes, a Companhia das Letras aceitou publicar o mesmo livro, em 2011, assim como fez com outros de seus romances

posteriormente: *Jesus Kid* (2004, Devir; 2021, Companhia das Letras), *Natimorto* (2004, Devir; 2009, Companhia das Letras), *A arte de produzir efeito sem causa* (2008, Devir; 2014, Companhia das Letras). Dessa maneira, a Companhia das Letras passou a publicar os novos romances de Mutarelli diretamente: *Miguel e os Demônios* (2009), *Nada me faltará* (2010), *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente* (2011), *O Grifo de Abdera* (2016), *O filho mais velho de Deus* (2018), *O livro dos mortos* (2022), e as novas edições de *Capa Preta* (2019), *Mundo Pet* (2020) e *Jesus Kid* (2021). Seus textos lhe renderam prêmios como HQ MIX e Prêmio Ângelo Agostini da Associação de Quadrinistas e Cartunistas (quadrinhos) e o terceiro lugar no Prêmio Portugal Telecom (romances).

Na oficina de escrita criativa, ministrada por Mutarelli de forma *online*, em 2021, o autor ainda estava terminando uma de suas mais recentes publicações, *O livro dos mortos: uma autobiografia hipnagógica*. Na época, Mutarelli disse que não podia comentar muito sobre o novo livro, somente que este seria a primeira autobiografia dele e que a obra beirava o surreal, transformava-se em metáfora. Publicada em 2023, Pompeu Porfírio, o protagonista, se senta perto de pessoas que o pagam para que ele lhes conte o que viveu. Assim como todos os protagonistas de Mutarelli, este tenta lidar com seus demônios pessoais, tendo o adendo de ter sido denunciado anonimamente ao tribunal da inquisição por crimes que não conhecia. Tal cenário dá oportunidade para que Pompeu revise sua vida desde a infância até o momento em que sofre um infarto, já mais velho.

Partilhando experiências de vida e sua própria visão das histórias autorais, Mutarelli contou sobre alguns de seus livros que mais lhe marcaram, ainda na oficina de escrita criativa. *Cheiro do Ralo*, lançado pela primeira vez em 2002, é um ideário de quem está lendo, natural do pensamento e escrita dele. O romance dificulta propositalmente a leitura, principalmente por ser essencialmente experimental. Em meio a parágrafos de apenas uma frase, em estrutura bastante verticalizada, o autor consegue dar movimento à própria escrita, sentenças tão rápidas quanto ao tempo em que cada personagem leva para tentar vender ou comprar algo na loja de artigos antigos do protagonista. Ainda assim, quando o protagonista está passando por momentos mais melancólicos e reflexivos, a escrita dos parágrafos ganha um pouco mais de densidade, tendo parágrafos maiores, porém, ainda sentenças curtas. Certo dia, um cheiro forte vindo do banheiro da loja fez com que o protagonista começasse a ficar cada vez mais agitado e ousado,

seja em relação à malícia para negociar, de modo que sempre comprasse barato e vendesse caro, seja com uma das personagens que trabalha em uma lanchonete, lugar no qual ele ia frequentemente para vê-la, chegando a chamá-la pra sair. Resultado do cheiro do ralo que não melhorava, mesmo ligando para que consertassem o sifão, o protagonista começa a ficar obcecado tanto pela bunda da moça da lanchonete quanto por um olho de vidro que ele havia comprado de um de seus clientes. Outra personagem é de imediato importante para a história, descrita como “a velha que balanga”, é constante na narrativa. Sempre aparece com algum objeto sem valor e quer dinheiro em troca, porém, o dono da loja sabe que aquilo não tem valor para ele, embora o dinheiro que a personagem quer em troca seja importante para ela sustentar seus próprios vícios. Dessa forma, o protagonista passa a pedir que ela tire a roupa e se mostre para ele. Em outro momento em que ela aparece, já no final do livro, a velha que balanga carrega um saco pardo, bastante nervosa. Aponta o saco pardo para o peito do protagonista e atira, com a arma dentro do saco. O dono da loja cai no chão, a velha vai embora. Ele se arrasta no chão até o ralo do banheirinho e aspira o máximo que pode. O protagonista morre.

Em 2007, o romance *O Cheiro do Ralo* foi adaptado para o cinema, pelo diretor Heitor Dhalia, em parceria com Mutarelli, que, no filme, atuou como o segurança da loja de antiguidades. Alguns pontos na adaptação foram bastante interessantes de constatar, como a fidelidade ao conteúdo do livro, os diálogos, a descrição dos personagens, as entradas e as saídas da loja. O diretor teve também o cuidado de escolher uma paleta de cores que prevalecesse e lembrasse fezes e esgoto, que “colorisse”, de certa forma, o cheiro do ralo, em tons de marrom.

Outra de suas obras é *Natimorto*, primeira publicação em 2004, escrita inspirada em imagens que ficam atrás do maço de cigarro. O personagem principal consulta a foto atrás do maço de cigarro todos os dias, como se fosse uma carta de *tarot*, e a contar daquele momento, ele sabe exatamente como vai ser seu dia. Em crise, ele busca por uma mudança radical na vida, quando encontra uma talentosa cantora de voz tão pura que ninguém a escuta. Pronto para passar o restante dos seus dias em um quarto de hotel com ela, o protagonista precisa lidar com incertezas e com o desejo da amante de continuar seguindo carreira no mundo impuro do qual ele decidiu abdicar.

Outra história marcante para Mutarelli foi *Crianças Desaparecidas*, lançada na reunião de quadrinhos coloridos da revista *Mundo Pet*, de 2004. O autor dedica a história a Luiz Fernando Mutarelli, seu irmão, viciado em *crack* há 27 anos. Ele contou, na oficina de escrita criativa, que os dois estudavam em “colégio de rico”, mas que não tinham condições de frequentar a escola, precisavam remendar o uniforme sempre que rasgava. Neste colégio, Mutarelli e seu irmão ficavam separados de sala e Lourenço não conseguia estar por perto sempre para protegê-lo, já que eles eram muito próximos. *Crianças Desaparecidas* conta a vida de Alfredo, um homem que não tinha pele para lhe cobrir os nervos, um homem literalmente à flor da pele. O irmão mais velho do protagonista passa para visitar a mãe, com quem Alfredo morava, e leva mais duas caixinhas de leite, das quais ela faz sapatos novos para o filho. O irmão mais velho falava coisas como “você quer roupas novas? Então trabalhe para comprá-las”, mostrando um pouco de revolta com o fato do irmão mais novo continuar dependendo da mãe até para se vestir. A mãe, por sua vez, o repreendia, dizendo para não estressar o irmão, protegendo o caçula, de certa forma. Alfredo observava frequentemente as caixinhas de leite, que, na época, vinham com fotos de crianças desaparecidas. A sensação de melancolia toma conta de Alfredo, não exatamente por aquelas crianças que se perderam, mas por todas as crianças que, de uma forma ou de outra, desaparecem.

Também de 2004, ganhando uma nova edição em 2021, *Jesus Kid* foi um romance baseado no filme *Adaptation*, lançado em 2002, com a direção de Spike Jonze, em que um escritor é contratado para escrever o roteiro de *The Orchid Thief*, mas uma crise existencial e a mudança do irmão gêmeo para sua casa, descontrola as rédeas de sua vida. Ademais, também tem profunda influência de *Barton Fink: Delírios de Hollywood*, de 1991, dos irmãos Joel e Ethan Coen, em que o protagonista, um prestigiado dramaturgo, é contratado para escrever filmes hollywoodianos, mas se perde em absurdos e paranoias que rodeiam o surrealismo. Eugênio, protagonista de *Jesus Kid*, foi contratado por diretores para escrever o roteiro de um filme sobre um escritor em crise e passa 3 meses em um hotel apenas para se dedicar ao livro, sem poder sair de lá. Sempre que os diretores viam algo em potencial, pediam para que Eugênio acrescentasse no roteiro que estava escrevendo, uma hora precisava ser adicionado um halterofilista - porque o filho do dono do hotel era halterofilista e eles queriam que ele participasse-, em outro momento, encantados com a adaptação de *Cidade de Deus*, pediam para

acrescentar um cenário de favela, como se o processo criativo do autor fosse uma produção arbitrária.

Toda sua ilustre carreira tanto como autor quanto como ilustrador, somada a sua amizade com Daniel Lameira, cofundador da editora Antofágica - um dos poucos a ter acesso aos *sketchbooks* originais de Mutarelli, seus laboratórios para arte - contribuíram generosamente para que Lourenço fosse convidado para produzir um prefácio para o primeiro livro de Kafka a ser republicado pela nova editora do mercado, na época, Antofágica, *A Metamorfose*. A novela, curiosamente, é um dos livros preferidos de Mutarelli, que o considerava como seu, como relata no vídeo de apresentação no Canal Antofágica, do *Youtube*:

Eu tava tentando lembrar quando eu li “A Metamorfose” a primeira vez. Um amigo que me emprestou. Na época, eu tinha 20 e poucos anos. Foi um livro que me impactou demais. É um livro que eu tinha até ciúme que outras pessoas lessem, que eu sentia que ele tinha sido escrito para mim. (Antofágica, 2019)

Mutarelli aceitou o convite e produziu um prefácio pouco tradicional: uma sequência de mais de 90 ilustrações, sendo a primeira imagem um conglomerado de pele e a última, um inseto peludo, de seis patas, aparentemente morto. Entretanto, na produção final do livro, as ilustrações se espalharam desde antes da célebre frase de início de *A Metamorfose* até algumas páginas depois da morte de Gregor Samsa, depois do fim da narrativa textual, isto é, foram incluídas as ilustrações no decorrer do texto de Kafka. Ainda assim, a quase centena de ilustrações também foi impressa junta, na sequência, em quantidade limitada, e autografada por Mutarelli para ser vendida no lançamento da obra.

Figura 1. Ilustração do prefácio produzido por Lourenço Mutarelli para *A Metamorfose* (2019)



Fonte: *A Metamorfose* (2019)

Atualmente, a editora Antofágica conta com mais de 40 livros publicados, com preços que justificam a meticulosidade da produção, entre 50 e 100 reais. Dentre tantas edições, Lourenço Mutarelli acabou se tornando o que se pode chamar de ilustrador oficial dos livros de Franz Kafka. Primeiro, *A Metamorfose* (2019). Em seguida, *Na Colônia Penal*, publicada em 2020, majoritariamente em nanquim azul. E, por fim, *O Processo*, publicado em 2021, para o qual escolheram amarelo.

Muitos aspectos são comuns a ambos os autores, e dissertaremos mais sobre eles neste e no último capítulo da presente pesquisa, porém, não é possível deixar de mencionar como Mutarelli e Kafka se encontram muito próximos durante esta edição de *A Metamorfose*. Ambos conseguem tratar o excepcional acontecimento na vida de Gregor Samsa, o protagonista da novela, usando o inesperado, o surreal e o absurdo. Não obstante, igualmente estão próximos em seus espaços mentais de criação: Mutarelli afirma, durante a oficina organizada pelo Canal Balada Literária, que gosta de se refugiar em um ambiente de sua própria casa, e ali escreve em modo vigília, na transição da insônia para o sono; da mesma maneira, Kafka se colocava em transe para produzir e discorria por horas durante a madrugada, como ilustra Crumb.

Figura 2. Ilustração de Crumb retratando Kafka em transe para escrever de madrugada.



Fonte: *Kafka de Crumb* (2006)

Ainda assim, em quase todas as entrevistas já concedidas, Lourenço Mutarelli cita *A Metamorfose*, de Franz Kafka, como um de seus livros favoritos, sem deixar de exaltar a importância de Kafka na sua vida, sobretudo no modo como o autor tcheco lidava com o fato de não se identificar nem se encaixar no meio em que vivia, como era visto pelos outros, como ele próprio se sentia em relação às opiniões. Segundo Mutarelli, ainda na oficina, este foi um dos autores que mais lhe deu coragem e mostrou a ele que essas questões podem ser exploradas em forma de arte.

Franz Kafka, autor da obra-objeto da presente dissertação, era um judeu nascido em Praga, em 1883, que escrevia em alemão. Seus pais eram Hermann e Julie Kafka, cujas vidas eram dedicadas a trabalhar em um próspero armazém. Franz contava, ainda, com três irmãs, uma delas, Ottilia, a mais nova e mais próxima dele.

Em *Kafka: por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari (2017) abrem uma interessante discussão concernente ao nome do capítulo: *O que é uma literatura menor?*, a de que tudo nos interessa ao pensar na apresentação e na

representação de Kafka, seja pela localização que nasceu, religião da família ou língua em que escrevia. Literatura menor, para começar, seria o que uma minoria escreve em uma língua maior, no caso, Franz Kafka era judeu e escrevia em alemão, na cidade de Praga. O acesso dos judeus à escrita, na antiga Tchecoslováquia, era mais do que limitado, havia grande impossibilidade de escrever, tanto em alemão quanto em qualquer outra língua, o que causava um distanciamento entre os judeus, o território de Praga e a língua alemã. Outra característica relevante para ser considerada uma literatura menor é a presença do político. Assim sendo, cada caso individual é ligado à política, isto é, os casos individuais fazem fronteira com casos parecidos, e são aumentados até a possibilidade de discuti-los (Deleuze; Guattari, 2017). Por último, o aspecto coletivo: “é a literatura que se encontra encarregada positivamente deste papel e desta função de renúncia coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, malgrado o ceticismo” (Deleuze; Guattari, 2017, p. 37). Existe, logo, o que ambos os teóricos chamam de “agenciamento coletivo de enunciação”: usar uma grande língua para ser a voz de seu pequeno povo.

Segundo Bradbury, escritor e crítico literário inglês, em *O Mundo Moderno* (1989), em 1915, teve início um período de grande desordem na vida de Kafka, especialmente em relação à saúde do autor de Praga, os primeiros sintomas da tuberculose. Kafka morreu em 1924, menos de uma década depois da publicação de *A Metamorfose*, aos 41 anos. Escapou do fim da comunidade judaica que conhecia, já que os moradores do bairro em que o autor morou quase a vida toda foram exilados e mortos nos campos de concentração e nas câmaras de gás. Pouco antes das prisões terem acontecido, o escritor tcheco não resistiu à doença e perdeu a vida ao se afogar em seu próprio sangue.

Quando jovem, Kafka se formou em Direito, tornou-se funcionário do Instituto de Seguros contra Acidentes de Trabalho, onde tinha contato com o sistema de papeladas, regras e regulamentos, todavia, também era o tipo de emprego que lhe dava outra perspectiva quanto aos trabalhadores, ao ouvir e garantir o direito deles de receber seguro contra acidentes de trabalho, já que as condições de trabalho da época eram deploráveis, e Kafka tinha consciência dos maus-tratos que os subordinados de empresas e lojas passavam, afinal, parte da própria semana consistia, ainda, em acompanhar o armarinho, que já havia se transformado em fábrica naquele momento, do pai. Ainda assim, constantemente colocava em

cheque sua renda estável e respeitabilidade propiciadas pelo cargo na empresa de seguros, para fazer o que realmente queria: gastar seu precioso tempo escrevendo. Enquanto trabalhava de dia, compensava escrevendo à noite, embora o apartamento onde morava fosse pequeno e dividido com os pais e três irmãs. Mairowitz (2006) conta que Kafka tinha uma solução: “auto hipnose’ ou ‘emigração interna’, que simultaneamente o desligava do mundo e permitia-lhe entendê-lo...” (p. 73).

Apesar da família Kafka ser majoritariamente judia, o pai tentava integrá-los incansavelmente à parte da população com maior alcance econômico, principalmente ao se mudarem do campo para cidade e abrirem um pequeno negócio parecido com um armazém. Esse tipo de movimento foi visto por Deleuze e Guattari (2017) como reterritorialização. Territorialidade, desterritorialização, reterritorialização são termos completamente iminentes ao pensar no autor de Praga. Existe um multilinguismo e, portanto, um multiculturalismo, que provoca em Kafka as três experiências postas acima. O idioma tcheco é vernacular em Praga; a língua ídiche, ouvida por Kafka principalmente no teatro popular, era desdenhada e posta sob suspeita por muitos; o alemão, muito usado como língua comercial e burocrática, igualmente escolhido como forma de escrita dos livros de Kafka; o alemão de Goethe, referencial e cultural; já o hebraico, termina como língua mítica, aprendido depois pelo autor de Praga; ainda assim, Kafka também sabia um pouco de francês, italiano e inglês. (Deleuze; Guattari, 2017)

Ao abordar Kafka no capítulo de seu livro, Bradbury (1989) encontra um padrão na literatura moderna, essencialmente, uma condição, que Kafka certamente exhibe: o exílio. Segundo o autor, antes de Franz Kafka, nenhum outro autor havia se interiorizado tanto: “É um autor que constantemente define o pessimismo, a depressão, a auto-acusação e o sentimento de culpa como condições essenciais da criação. Ele escreve melhor quando está mais decepcionado, mais culpado, mais desesperado” (Bradbury, 1989, p. 225). De fato, apesar de passar parte do dia ocupado com o trabalho no Instituto, outra parte, na fábrica do pai, Kafka tinha o hábito noturno de escrever, mas não com a tranquilidade de um escritor em devaneios, seus escritos jorravam, sem deixá-lo em paz até que os colocasse no papel. Tanto o auto-exílio quanto o sentimento de culpa, para Bradbury, faziam Kafka se sentir vivo. Os problemas com o pai e as diferenças entre eles, “pai saudável e prático e o filho tímido e fraco” (Bradbury, 1989, p. 221), fizeram com que

o autor de Praga tivesse a ambição de ser o oposto do que o pai esperava dele, mesmo que nem sempre conseguisse. Kafka gostava, por exemplo, de escrever sobre literatura e filosofia, embora não deixassem de ser áreas próximas, acabou por se formar em Direito.

Max Brod, melhor amigo de Kafka, para quem, inclusive, o autor judeu pediu que ateasse fogo nas obras que ainda não haviam sido publicadas, seguramente acreditou que o amigo era um escritor religioso, tendo como primeiro exílio o caráter transcendental e divino (Bradbury, 1989). Ainda assim, Brod tinha ciência da personalidade autodestruidora e do sentimento autopunitivo do amigo, e foi por isso que não só não queimou os escritos de Kafka, como também publicou *O Processo*, em 1925, na Alemanha, como conta Bradbury (1989). Infelizmente, com a tomada do poder pelo partido nazista, as obras publicadas efetivamente foram confinadas em livrarias judaicas, proibidas e queimadas. Na época em que Bradbury publicou o livro *O Mundo Moderno*, os escritos de Kafka ainda estavam proibidos em Praga, mesmo depois da liderança soviética tomar o poder e implementar o regime comunista no país.

Outro autor que, especialmente, compreende bem a essência das obras kafkianas é Walter Benjamin. Contemporâneo a Kafka, Benjamin também era judeu, nasceu em Berlim em 1892, foi ensaísta e crítico literário, além tradutor, filósofo e sociólogo. Em *Franz Kafka - A propósito do décimo aniversário de sua morte*, Benjamin (1985) inicia o texto com Potemkin, chanceler russo, que escondia sua condição psicológica de toda a corte do país, até que uma de suas crises depressivas durou mais do que de costume. Os papéis foram se acumulando, papéis estes que somente o chanceler poderia assinar. Foi então que Chuvalkin, um funcionário muito solícito, se ofereceu para conversar com Potemkin e convencê-lo a assinar toda a papelada. Chuvalkin entrou no quarto do chanceler, posicionou papel e pena, já com tinta, para que Potemkin pudesse registrar suas assinaturas em todas as folhas. Quando o chanceler terminou, Chuvalkin retornou bastante satisfeito para mostrar aos seus superiores o que havia feito. Ao conferirem os papéis, todos registravam assinaturas com a ressalva de apenas um detalhe: a assinatura escrita tinha o nome de Chuvalkin, e não do chanceler.

É na penumbra dos aposentos e no olhar ausente de Potemkin, nos arquivos, na solicitude de Chuvalkin contrastada com a vagueza de seu nome assinado em cada folha do maço de papéis, que já encontrávamos Kafka. São os movimentos

para projetar o corpo para fora da cama, embora as finas perninhas e as costas abauladas não contribuíssem; o toque a porta para despertar, não perder o horário do trem; a voz considerada de bicho pelo gerente de onde trabalhava, que, inusitadamente, também estava a sua porta, batendo, para que se levantasse e fosse ao trabalho; o horror nas faces dos familiares ao verem Gregor Samsa totalmente metamorfoseado em um inseto. Em todas essas cenas que encontramos Kafka. Neste cenário, encontramos também outras obras de Franz Kafka. Brevemente, dissertaremos por algumas histórias escolhidas para compreender e nos aprofundar no universo kafkiano.

Na Colônia Penal, publicada em 1919, foi uma das obras de Kafka mais lidas em praça pública pelo próprio autor, o que gerou grande impacto a alguns espectadores, tendo como exemplo, frequentes desmaios de senhoras sentadas a ouvi-lo. Um explorador, que chega até uma colônia penal localizada nos trópicos, é convidado pelo novo comandante da colônia a assistir a execução de um soldado numa máquina famosa no lugar por punir infratores. A máquina é composta por três partes: cama, desenhador e rastelo. A primeira servia para o infrator se deitar, ali teria os membros superiores, inferiores e a cabeça amarrados; o desenhador ficava na parte de cima, onde o comandante colocava seu livro de sentenças para que o rastelo desenhasse no corpo de quem estava sendo punido. Este livro de sentenças punitivas havia sido deixado para o atual comandante, após a morte do antigo, quem havia desenhado todas as sentenças punitivas, com fonte absurdamente delineada, um tipo de arte letal. Dois pontos chamam muito a atenção sobre o funcionamento desta máquina: o infrator não tinha o direito de saber o motivo de sua punição, nem mesmo direito à defesa ou chances em um julgamento; apenas em sua pele, por meio das pontas longas e curtas do rastelo, seria revelado o motivo pelo qual estava sendo punido. Todo esse processo punitivo acontecia em praça pública.

Outra história, com viés parecido com *O livro dos mortos*, de Mutarelli, em que o protagonista é acusado de um crime que não sabe qual é, não sabe quem o acusou e nem de alguma lei que possa ampará-lo, é *O Processo*, de Franz Kafka. Joseph K., o protagonista, acorda no dia em que completa 30 anos, com batidas na porta de sua casa. Dois guardas estão parados do lado de fora, entram e declaram que ele está preso, não dizem por que ou quem havia o acusado, mas, estranhamente, orientam-no a ir trabalhar normalmente. Sua rotina segue normal

quando os guardas vão embora. Joseph vai para o trabalho, onde tem um cargo importante no banco, porém, tem em mente o tempo todo de que está sendo acusado de algo. Preocupado, um tempo depois de ser declarado preso, o protagonista vai até o interrogatório que foi convocado, depara-se com um inspetor agressivo, que não lhe dá pistas da infração que pode ter cometido, nem esperanças daquela situação terminar. Joseph passa toda a narrativa cada vez menos esperançoso para resolver sua situação, estava livre para trabalhar, ir para casa, visitar colegas, mas sua mente estava completamente presa nas preocupações da acusação.

Por último, Kafka publica *O Abutre*, em 1920. Uma parábola escrita na época em que o autor já estava debilitado devido à tuberculose, doença que o acompanhou por anos. Toda em primeira pessoa, a história apresenta aos leitores um abutre que bicava os pés do narrador. Era um bicho insistente, já havia suprimido botas e meias e continuava a atacá-lo. Ao lado do protagonista, está um homem que o pergunta por que deixava que o abutre o acometesse daquele modo. O narrador, por sua vez, parecia cansado e vencido, disse que já havia tentado se livrar do animal, mas o bicho era forte. Conta que quando o abutre tentou atacar-lhe o rosto, o narrador deu-lhe os pés. O senhor ficou preocupado com aquele homem sendo atacado por um abutre e procurou ajudá-lo, disse que daria um fim naquela situação com apenas um tiro. Pediu-lhe para aguardar meia hora, que estaria de volta com uma espingarda. Entretanto, o abutre, durante todo o diálogo, estava à espreita, escutando o assunto daqueles dois homens. Assim que o segundo personagem saiu para buscar a espingarda, o abutre levantou voo, pegou impulso e se lançou para dentro da boca do narrador até o fundo. Neste momento, o narrador cai para trás e confessa como se sentiu: “liberto, como ele se afogava sem salvação no meu sangue, que enchia todas as profundezas e inundava todas as margens” (Kafka, 2011, p. 146).

Considerando o que vimos, brevemente, das histórias de Mutarelli e de Kafka, é bastante convidativo e inevitável ver linhas literárias que se encontram em graus curiosos, modo como ambos os autores apresentam acontecimentos que beiram o surreal, geram confusão entre a fantasia delirante e a realidade. Reparemos como a história sobre Pompeu Porfírio, atormentado pelos próprios demônios, foi denunciado anonimamente ao tribunal da inquisição por crimes que não sabia quais eram, entremeia-se com as preocupações de Joseph K. ao acordar

em seu trigésimo aniversário e se deparar com a notícia que estava sendo acusado de um crime sem detalhes por alguém que não sabia quem era.

Observando atentamente os protagonistas e os contextos de suas histórias, todos são atormentados por uma preocupação que não lhes sai da cabeça, que os persegue pela narrativa toda e que, inclusive, os levam a diferentes tipos de degradação. Pompeu Porfírio tinha uma acusação para enfrentar, mas não sabia qual era, nem como resolvê-la, precisou encarar as lembranças de sua vida de forma nostálgica. Em *O Cheiro do Ralo*, o protagonista precisava conviver com um cheiro forte vindo do banheiro da loja, o que passou a deixá-lo cada vez mais fora de si e delirante. No romance *Natimorto*, um tipo de superstição faz com que o personagem principal compulsivamente olhe as imagens de maços de cigarro, considerando-as como cartas de *tarot* para descobrir como seria seu dia, precisa se trancar em um quarto de hotel em busca de uma mudança radical na vida. Em *Crianças Desaparecidas*, um jovem, pressionado pelo irmão e bajulado pela mãe, melancolicamente percebe que não só as crianças que estão na caixinha de leite, como todas as crianças no mundo ao se tornarem adultas se perdem quando a fase da infância acaba e passam a ser responsáveis pelo que fazem. Já em *Na Colônia Penal*, o comandante atual investe todo o restante de sua esperança para mostrar a um estrangeiro o funcionamento de uma máquina, uma herança de um sistema cruel, que não dá chances de o acusado saber por que está sendo punido, quem o acusa ou de contratar um advogado para defendê-lo. Apesar de que seu discurso e performance terem sido bastante ativos, quando o comandante percebe que a máquina punitiva está prestes a quebrar, ambos chegam ao fim da vida: o militar amarrado ao objeto mais importante de sua carreira. Em *O Processo*, Joseph K. pode seguir sua rotina de trabalho normalmente enquanto a sensação de que está sendo acusado de algo, que se mantém oculto durante toda narrativa, o persegue, até que desiste de descobrir e, até mesmo, de defender-se. Em *O Abutre*, o protagonista observa passivamente a ave atentar contra a vida dele, enquanto fica sentado em um banco. Apesar de não ter recusado a ajuda do homem que senta ao seu lado, o protagonista não impede o abutre de avançar e deixa-o se afogar em seu sangue.

Os personagens de ambos os autores aceitam, de certa forma, o que são e como vão terminar, o que estimula o cenário melancólico, por vezes de depressão, às vezes de loucura, mas também de realidade coberta de fantasia. Todos sofrem

pressão, são culpados por algo, sentem a presença de uma acusação, seguidas por degradação psicológica ou física, ou ambas, se pensarmos profundamente. No inesperado e no absurdo, esbarrando no surreal, Kafka e Mutarelli exibem proximidade literária em seus contextos, protagonistas e universos.

3 AS METAMORFOSES

O mito, em Ovídio, é o campo de tensão em que tais forças [deuses-homens-natureza] se defrontam e se equilibram. Tudo depende do espírito com que o mito é narrado: às vezes os próprios deuses relatam os mitos dos quais são partes interessadas como exemplos morais para admoestar os mortais; em outros casos, os mortais usam os mitos de modo polêmico ou como desafio aos deuses. (Calvino, 1993, p. 24)

A temática da metamorfose aparece, inicialmente, em muitas histórias na Antiguidade, como *Metamorfoses*, de Ovídio, e *O Asno de Ouro*, de Apuleio. No presente capítulo, destacamos o mito de Dafne, do livro II de *Metamorfoses* e a história de Apuleio sobre o asno Lúcio para fins comparativos com o protagonista de *A Metamorfose*, Gregor Samsa. Por motivos significantes tais paralelos serão traçados, sem embargo de serem discutidos mais à frente nesta seção.

Em *Metamorfoses*, Ovídio, que viveu entre 43 a.C. e 18 d.C., reúne narrativas sobre mitologia grega e romana. Através de seus quinze livros, o poeta latino narra mitos movidos por sentimentos extremamente profundos e espontâneos, como paixão, desejo e ódio que geram as metamorfoses físicas, embora os personagens ainda mantivessem guardados traços de si mesmos. Com o intuito de desenvolver a comparação entre metamorfoses, destacamos apenas o mito de Dafne, do livro II de Ovídio, pelo mesmo motivo que salientamos *O Asno de Ouro* mais à frente, a transformação se dá a partir de um propósito.

Logo após a batalha entre Apolo e Píton, no primeiro livro de Ovídio, Apolo encontra-se com Cupido. O deus de Delos destaca que tanto ele quanto o deus do amor são arqueiros, todavia, desmerece Cupido por este parecer jovem e pequeno demais. Apolo diz que Cupido não deveria carregar arco e flechas como ele, pois forte como era, acabara de usar mil flechas para matar Píton, e o deus em sua frente não era merecedor como ele. Cupido, por sua vez, diz que Apolo muito se enganava. Enquanto aquele precisava de mil flechas para destruir Píton, Cupido só precisaria de duas para fazer com que Apolo se arrependesse de desdenhá-lo. Nesse momento, Cupido prepara duas flechas: uma que irá inflamar o coração de Apolo e o fará se apaixonar incondicionalmente por Dafne, uma ninfa filha de Peneu deus-rio; e outra, obtusa, que acertará Dafne, para que nunca pudesse retribuir o amor de Apolo.

Apolo ainda não havia amado de verdade, não sabia o significado de amor e se sentiu no direito de desdenhar Cupido. Não imaginava, contudo, que a ninfa pela qual se apaixonaria, causa da flecha do deus do amor, interessava-se somente pela vida na natureza; o casamento e o amor nunca foram um desejo. Queria ser livre. Já havia pedido ao pai, anteriormente, quando diversos homens a haviam perseguido, completamente apaixonados, para mantê-la virgem perpetuamente, assim como pediu Ártemis, irmã de Apolo, ao pai Zeus e ele a atendera. Entretanto, Peneu se nega a fazê-lo para a filha.

Desse modo, Apolo vai atrás de Dafne, começa a cortejá-la enquanto corre desesperadamente atrás dela. Ferreira (2020) usa a expressão “desamparo quase humano” para caracterizar aquele sentimento do deus de Delos, um comportamento de desespero que não seria esperado para um deus. Apolo continua a perseguição com declarações bastante apaixonadas, porém, quanto mais se dava conta de que Dafne não se importava que ele fosse filho de Zeus, das terras que tinha, das flechas certas que atirava, o discurso ia ficando violento. Mesmo sendo o deus dos oráculos e o deus da medicina, Apolo se iluiu ao acreditar que Dafne seria sua, as previsões que fizera eram falsas, meramente baseadas no desejo de quem previa; nem mesmo se curar da flecha que o queimou, ele conseguira.

Ao passo que Apolo corria atrás de Dafne, claramente se percebia que o amor dele pela ninfa era carnal: estava enamorado pelas partes de Dafne que conseguia ver e ainda mais encantado com as que não conseguia. Dafne, não obstante, protagonizou a primeira representação do amor não correspondido em *Metamorfoses*.

Violento e egoísta, Apolo se esforça mais para alcançar a ninfa amada e por pouco não consegue agarrá-la. É justamente quando Dafne se depara com as águas de Peneu, seu pai. Está esgotada, apenas suplica que destrua a figura de sua filha e transforme-a. A metamorfose da ninfa acontece rápida e imediatamente: seu coração, braços, pernas e cabelos se tornam folhagens, ramos, tronco e raízes. Dela mesma, manteve-se apenas o brilho e a pureza, algo que era impossível de acabar:

[...] seu peito delicado se reveste de uma fina casca, os cabelos se transformam em folhas, os braços, em ramos; os pés que ainda há pouco corriam tão rápidos, são raízes ao chão presas agora, o rosto desaparece na fronde. Somente o seu encanto permanece. (Ovídio, 2020, p. 20)

Ao vê-la transformada em loureiro, Apolo a abraça e beija, logo sendo surpreendido pela demonstração da consciência humana de Dafne na árvore: ele sente o coração dela vibrar pelo tronco e sente, também, a recusa de seu toque pelas folhas de louro. O desejo de ser livre ainda está vivo em Dafne. Apolo, percebendo que não a teria como inicialmente desejava, transforma o loureiro em três marcantes signos de sua imagem, conhecidos desde então: a cabeleira de louros, a lira e a aljava, também presentes nas portas de Augusto, imperador, e na cabeça dos vencedores olímpicos. O brilho dos louros representa, portanto, a virgindade desejada por Dafne e concedida por Peneu, deus rio (Ferreira, 2020).

Outra narrativa que aborda o mesmo tema e é o único romance da literatura latina preservado integralmente, é conhecido como *O Asno de Ouro*, de Apuleio (século II d.C). Lúcio é o protagonista da narrativa, um jovem que se interessava por novidades, magos e bruxas, principalmente por histórias de metamorfoses em que homens se transformavam em animais. No início do livro III, Lúcio encontra a casa de Milão e Panfília, em Tessália, e mostra sua carta de recomendação. Logo lhe dão guarida e comida, e o hóspede começa a se interessar pela escravizada Fótis, que lhe mostra um segredo da família que muito interessa a ele: Panfília, anfitriã, é uma feiticeira que guarda misturas mágicas para se metamorfosear em mocho, justamente um dos animais que Lúcio tinha mais interesse em se tornar, para poder voar e observar o mundo. Lúcio pede a Fótis que o ajude a se transformar, porém, antes ele precisava saber como voltaria a ser um humano. A serva explica que se ele se alimentasse de um pouco de ervas e folhas de louro desfaria o feitiço. Sendo assim, Lúcio se besuntou de pomada mágica e a metamorfose começou. Entretanto, em vez de asas, os braços e pernas do personagem principal passaram a ter cascos; seu corpo se curvou para baixo em cócoras, embora o que esperasse era o corpo em riste. Sonhava em ser mocho, mas fora transformado em asno. Assustada, Fótis correu para buscar rosas para que o amante comesse e revertesse a metamorfose, enquanto Lúcio ia até o estábulo ficar perto de seu cavalo. Para seu azar e de Milão, um grupo de ladrões apareceu e levou todos os cavalos da casa, inclusive o, então, asno Lúcio.

No primeiro livro, Lucio anda com o andarilho Aristomenes para ouvir suas histórias. Escuta sobre a feiticeira Méroe, que transformava seus amantes em animais quando estes não lhe supriam as expectativas.

Um de seus amantes cometeu a temeridade de lhe ser infiel. Com uma única palavra, ela o transformou em castor, a fim de que ele tivesse o destino daquele animal selvagem que, por temor de cativo, corta as partes genitais para se livrar dos caçadores. O dono de uma casa de prazer vizinha, e, que, por isso mesmo, lhe fazia concorrência, foi trocado por ela por uma rã. Agora, o velho nada no tonel e, mergulhado no limo, saúda com toda a cortesia, com os seus coxos roucos, aqueles que outrora vinham beber de seu vinho. De outra feita, um advogado tinha falado contra ela. Foi transformado em carneiro, e agora temos um carneiro que advoga. (Apuleio, 1963, p. 21)

Lúcio já era interessado em metamorfose naquela época, sua vontade era se transformar em animais curiosos e atentos. No entanto, acabou por se transformar em um asno, de compridas orelhas que tudo ouviam, levado para um acampamento e colocado junto com os cavalos e o burro. Lúcio recusa-se a pastar e comer feno, dá preferência a uma horta de couves. Apesar de rejeitar, inicialmente, em ter os hábitos do animal que se tornava, em um episódio em que ele e um burro carregavam a carga para os ladrões em pleno sol forte, o segundo não aguentou e arriou as patas de cansaço. Um dos homens arrancou-lhe as pernas e o jogou de cima do morro. A partir desse episódio, Lúcio decidiu servir seus donos e outros donos que surgiram ao longo da narrativa, como, por exemplo, um grupo de efeminados, que cultuavam as deusas Belona e Síbia, a Mãe Ideia e o Santo Sabázio. Por fim, encontrou a deusa Ísis, a quem obedecia e era devotado. Ela, além de transformá-lo de volta em humano, também lhe dá a imortalidade, como retribuição a toda dor e fome pela qual o homem havia passado.

Segundo Calvino, o poema narrativo “acontece diante dos nossos olhos, [...] toda distância é renegada” (1993, p. 37), o que nos faz sentir parte da história em pleno movimento. Ainda por Calvino (1993), não é possível deixar de notar que mesmo as obras de Ovídio e de Apuleio, datados dos primeiros séculos da era comum, ou as de Kafka, início do século XX, todas coabitam o mesmo lugar na genealogia. Talvez por esse motivo, *Metamorfoses* de Ovídio seja ainda procurado e redescoberto à medida que se dão as leituras e pesquisas. Os temas “transformar-se”, “readaptar-se” e “experimentar o mundo em outra forma física” são bastante curiosos.

Tais histórias ainda são fonte mítica da literatura greco-romana, tão logo pesquisadores e professores mantêm-se empenhados para que esta literatura permaneça em circulação nas novas gerações. Analisando o caráter transformador, estudando a ressignificação dos mitos e explorando como se consolidaram as

narrativas com origem oral e hoje lidas em diversas edições, o projeto “Letras Clássicas na Escola”, desenvolvido na Universidade Federal de Juiz de Fora, em parceria com o projeto “Contos de Mitologia”, projeto de extensão da mesma universidade, busca adaptar as histórias para a contação; assim como elaborar materiais a serem aplicados após a narrativa oral, aplicando os trabalhos no currículo escolar de Ensino Básico e, deste modo, garantindo o acesso à literatura clássica nas escolas.

Tiago, Sousa e Rodrigues (2016) apontam que os contadores de histórias, ao entrarem na sala, além de despertar a bagagem literária que outras narrativas já haviam sido levadas para os alunos, estes também acendem o processo de apreciação do mito, processo que pode gerar ressignificações pessoais e únicas para cada criança. Essas percepções de transformação confirmam a própria concepção de metamorfose presente na obra de Ovídio, pois, ao longo da narrativa poética, as metamorfoses dos personagens ocorrem através da transformação de um *corpus* (corpo) e da permanência de uma *mens* (mente). Pesquisas de extensão como esta contribuem significativamente não só para a manutenção da magia, mas também como bagagem literária substancial.

De fato, a transformação física interessava também ao autor tcheco Franz Kafka, afinal, ele produziu a novela *A Metamorfose*. A metamorfose proposta por Kafka tem toques fantásticos que esbarram nos sentimentos da Dafne ovidiana e na adaptação de Lúcio, de Apuleio, todavia apresenta peculiaridades que corrompem a tradição das transformações greco-romanas. A primeira delas, a mortalidade. Dafne era uma ninfa que queria ser livre, interessava-se pela natureza e não gastava seu tempo pensando em se casar com alguém. Lúcio era um malandro, tinha seus pequenos vícios, como a bebida, e apresentava um fascínio por magia e metamorfoses. Gregor Samsa era passivo, sustentava a família, trabalhava todos os dias no mesmo horário, mimava a irmã promovendo a ela todos os tipos de aulas que uma moça da época poderia frequentar. Lúcio e Gregor se metamorfoseiam em animais, asno e inseto, respectivamente, enquanto Dafne, em árvore. Gregor e Dafne permaneceram em suas formas metamorfoseadas até o final da história, embora Lúcio tenha conseguido, com a ajuda da deusa Ísis, recuperar sua forma humana. Entretanto, Lúcio e Dafne desfrutam de um presente que Gregor ficou muitíssimo distante: a imortalidade. O protagonista de Apuleio recebe esta graça como um mérito por ter passado pela fome e pela violência; Dafne também recebe a

imortalidade como uma dádiva de seu pai, deus do rio. Apesar da ninfa ainda ser um loureiro, conseguiu preservar eternamente sua virgindade e sua liberdade; enquanto isso, a morte de Gregor, no final da narrativa, serve como um fechamento de ciclo não só dele mesmo como inseto, como também para a família Samsa, que passa a se sentir livre para continuar a vida: especialmente para darem mais atenção a Grete, irmã de Gregor, momento em que logo surge a ideia de prepará-la para o casamento e a constituição de uma família.

A segunda ruptura com a tradição das transformações greco-romana foi a ideia de propósito. A palavra propósito para o Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (2011, p. 1120) significa “coisa que pretende alcançar ou fazer; decisão que se toma sobre alguma coisa”. Deste modo, existe uma essencial distinção entre o propósito das metamorfoses dos personagens Dafne e Lúcio, contudo, não se vê deliberação em Gregor Samsa. A personagem de Ovídio e a de Apuleio colocam o livre-arbítrio em prática, isto é, tomam decisões. Ambos querem se transformar, todavia, as aspirações têm pretensões diferentes. Dafne suplica para ser transformada pelo seu pai para que possa usufruir da sua liberdade e da vida na natureza, além disso, quando finalmente seu pedido foi concedido, a ninfa estava em apuros, correndo exasperadamente de Apolo, que a desejava devido a uma flechada de Cupido. Em nenhum momento narrado por Ovídio, Dafne desejou ser desposada, seu propósito era ser livre. Lúcio, por outro lado, demonstrava profundo interesse pela magia e pediu à amante que o ajudasse a se transformar, pois queria viver no corpo de um mocho, queria poder observar o mundo e desfrutar de suas asas, de certo modo, também poder ser livre. Para sua infelicidade, a pomada que Fótis lhe passou não o faria voar por aí, mas o transformaria em asno. Ainda assim, Lúcio teve escolha, ele escolheu se transformar, mesmo que o resultado não tivesse sido o que queria. No caso de Gregor, porém, a metamorfose se deu sem ser narrado o porquê ou o modo. O protagonista da novela acordou metamorfoseado e, a partir disso, precisou lidar com suas patinhas e seu casco duro colado na cama, impedindo-o de se levantar. Samsa não teve escolhas, não apresentava um propósito e, em momento algum da narrativa, se questionava o motivo daquela transformação.

Por último, o que chamamos de moral da história. Dafne deixa claro para seu pai deus do rio que gostaria de ser livre e manter sua pureza. Quando Apolo aparece, desesperado para tê-la, a ninfa vê sua liberdade por um fio e clama ao pai

que a transforme, o que Peneu faz imediatamente: ela se torna uma árvore linda de folhas luminosas. Apolo nunca conseguiria tê-la como desejou. Embora o deus de Delos tenha se aproveitado de sua madeira e folhas como símbolos para si, Dafne teve o que sempre desejou, a pureza e a vida na natureza, sua determinação garantiu o sonho. Lúcio, por sua vez, também decide se transformar, queria ser um mocho assim como a dona da casa em que está hospedado. Entretanto por um pequeno descuido de Fótis, se vê transformado em asno, comercializado e maculado, que serve para o transporte de cargas. Lúcio segue a narrativa passando por diversas passagens humilhantes e repulsivas, para, assim, se arrepender das decisões tomadas, repensar atitudes e valorizar, por exemplo, a cama em que dormia e a comida que lhe era servida quando tinha sua forma humana. Dessa maneira, a história de *O Asno de Ouro* apresenta a moral da história sobre a transformação da vida: ele era um malandro até passar pela fome e os maus tratos, graças a deusa Ísis, tornara-se imortal e humano novamente.

Para Benjamin (1985), existem diferenças entre o narrador da tradição e da modernidade, efetivamente porque o romance, que se refere ao segundo tipo de narrador, não procede da tradição oral, ele ascende com a invenção da imprensa, enquanto o primeiro narrador se alimenta das experiências, suas ou de outros, e incorpora-as à vivência de quem ouve as histórias. Narradores como Ovídio e Apuleio, narradores da tradição, que sabem dar conselhos e lidam com a narrativa como uma 'dimensão utilitária', isto é, a narrativa consistindo em um "[...] ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida" (Benjamin, 1985, p. 200). Por outro lado, Kafka, o narrador moderno, é 'segregador', como reflete Benjamin, o romance trata de um "[...] indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los" (Benjamin, 1985, p. 200). O narrador da modernidade perde, então, a habilidade conselheira, não mais lhe cabe atribuir moral ao final de sua história, sente-se num mundo em que o viver deixa de ser comunicável (Benjamin, 1985). Kafka, dessa maneira, subverte o tema em sua dimensão moral, implicando a metamorfose de Gregor Samsa à denúncia sobre a perda de humanidade, e não a um aperfeiçoamento moral como os autores de *Metamorfoses* e *O Asno de Ouro*.

Dando continuidade ao pensamento de ruptura, diferentemente de Ovídio e Apuleio, Kafka não disserta sobre o processo de metamorfose, de acordo com o

texto, não parece ter sido um pedido ou uma ideia de Gregor tornar-se inseto, tampouco concede ao protagonista um retorno a sua forma original ou uma recompensa pelo que estava passando. Samsa permanece em forma de inseto durante toda a novela, começa a se adaptar à forma animal em que está, passa a comer lixo e rejeitar alimentos que antes eram adorados por ele. Além disso, sua família para de visitá-lo no quarto em que ele fica completamente sozinho; é atacado pelo pai, cujo último contato com o filho havia sido o momento em que lhe lançara uma maçã nas costas, que passa a inflamar até que Gregor perdesse a vida.

Bakhtin (1993) analisa que os casos de metamorfose na literatura se passam em um “tempo de aventuras, um tempo de acontecimentos excepcionais e fora do comum, eles também são determinados pelo acaso” (Bakhtin, 1993, p. 238), o que pode essencialmente explicar a situação de Lúcio, já que Fótis confundira o unguento que o transformaria em mocho com a substância que o fez se tornar asno; além da falta de rosas por perto para reverter a transformação, o roubo dos cavalos, por conseguinte, a de Lúcio-asno, entre outros. Seu caráter, sua curiosidade e seu modo lascivo desenfreado levaram-no a isso: “A culpa é determinada pelo caráter do próprio indivíduo, o castigo também é indispensável como força purificadora e aperfeiçoadora do homem. A responsabilidade do homem é a base de toda a série” (Bakhtin, 1993, p. 241). Quando a deusa Ísis, portanto, aparece e cura Lúcio, Bakhtin (1993) não considera um acaso. Pelo contrário, sendo lembrado das infelicidades e adversidades pelas quais havia passado, a deusa o orienta a purificar-se e, por fim, alcançar a benevolência e a forma humana original.

Desse modo, no caso de Lúcio, a vontade de se transformar, a metamorfose em asno, a crise, a ruptura, fizeram-no passar por situações hostis, sua curiosidade e vícios foram postos de lado para que ele, como asno, escapasse das degradantes cenas e sobrevivesse, fazendo com que descobrisse o valor da virtude. É justamente depois de passar pela fome, pela violência e de ter presenciado eventos repulsivos, que a deusa Ísis considera-o merecedor da forma humana. Considerando a história de Dafne, a ninfa passa grande parte da existência solicitando sua metamorfose ao pai para que não precisasse se submeter ao casamento e pudesse viver livre na natureza. Quando sua pureza é ameaçada pela perseguição de Apolo, deus do rio Ihe concede a graça da imortalidade, tornando a filha imaculada em forma de louro. A ausência, todavia, da alternância do vício para

a virtude, da escolha em se metamorfosear e do retorno à forma humana, que marcam a originalidade de Franz Kafka na relação com Gregor, subvertem a tradição e dão uma roupagem nova ao desfecho da narrativa: a impossibilidade de retorno à forma humana, a mortalidade, a falta de propósito e a inexistência da moral compensatória para Gregor Samsa. Kafka rompe, portanto, com a tradição do que seria a metamorfose da antiguidade.

3.1 UM RELATÓRIO PARA UMA ACADEMIA

“Se eu fosse um adepto da já referida liberdade, teria com certeza preferido o oceano a essa saída que se me mostrava no turvo olhar daqueles homens.” (Kafka, 2011, p. 119)

Antes de nos debruçarmos sobre *A Metamorfose* e sua recepção crítica, vimos relevância em recorrer a uma das histórias de Kafka que também fala sobre metamorfose e corrobora para o entendimento do nosso objeto de estudo na presente pesquisa. Também tem como tema a transformação, no caso, principalmente intelectual, de um macaco que passa a se comportar como um humano, *Um relatório para uma academia*. A partir dela, teremos mais um ponto de vista de Franz Kafka quanto à relevância de metamorfoses em suas histórias.

Um relatório para uma academia (2011) é uma novela que tem como narrador personagem um macaco que está discursando para eminentes senhores de uma academia sobre sua transformação em humano. Sua metamorfose nada condiz com a de Gregor Samsa, o macaco em questão passa longos cinco anos observando e absorvendo sistematicamente o comportamento humano, tentando imitar os movimentos das pessoas, até que, enfim, fica de pé, com a coluna ereta. O protagonista, então, não se transforma fisicamente em pessoa, mas sua forma de agir e de viver se tornam mais de humano do que de primata.

Durante seu discurso, recorda-se de quando ainda era um macaco comum. Nascido na Costa do Ouro, não tinha lembranças de sua captura, mas ficou sabendo que foi o único de seu bando a ser atingido por dois tiros: um no rosto e um no quadril. O primeiro, deixou-lhe uma marca vermelha, sendo, por isso, apelidado de Pedro Vermelho. O segundo, ainda o fazia mancar. Contava que, depois de ter sido capturado, acordara em uma jaula pregada a um caixote, de modo que este

último figurasse a quarta parede de sua prisão. Estava no navio da empresa Hagenbeck, preso num quadrado baixo, onde não conseguia se erguer; como era apertado, tinha que ficar de joelhos, sem ver ninguém, no escuro. Encontrava-se sem saída, sem oportunidades. Havia somente uma fresta horizontal virada para o lado de fora, e quando a descobriu, uivou irracionalmente, como macaco que era. Entretanto, não podia aumentar aquele pequeno espaço, nem passar por ali sua cauda. Ocupou-se, por muito tempo dentro da jaula, de “surdos soluços, dolorosa caça às pulgas, fatigado lambe de um coco, batidas de crânio na parede do caixote e mostrar a língua quando alguém se aproximava” (Kafka, 2011, p. 116). O macaco sabia que precisava achar uma saída para aquela situação. Ainda não ansiava pela liberdade, aspiração que viu em muitos homens que encontrou naqueles últimos cinco anos. Havia visto trapezistas saltarem e balançarem, por exemplo, que consideravam o circo um tipo de liberdade de movimentos. Não era isso que o macaco queria.

Suas primeiras reflexões “humanas” foram sobre a saída que buscava para aquela situação terrível. Uma delas foi a ideia de fugir da jaula: poderia ter usado os dentes, acostumados a quebrar nozes, para romper a fechadura. Também calculou, a tempo, as probabilidades de sucesso que teria se fugisse: ser capturado novamente, voltar à floresta e encontrar enormes cobras que o abateriam, ou morrer afogado no oceano. Ele, assim, começou a observar a rotina das pessoas do navio, momentos em que pôde constatar um fato bastante interessante: “Via aqueles homens andando de cima para baixo, sempre os mesmos rostos, os mesmos movimentos, muitas vezes me parecendo que eram apenas um” (Kafka, 2011, p. 119). Embora a liberdade não fosse seu foco - pois, se quisesse ser livre, fugiria e pularia no oceano onde morreria afogado - pensou que se “tornasse” humano, se fosse como eles, teria alguma chance de sair da jaula. Assim começava sua jornada para se transformar em humano.

O personagem relata que, nos primeiros dias, os humanos o haviam ensinado a ele a cuspir, o que logo se tornou uma brincadeira: uns cuspiendo nas faces dos outros. Todavia, o macaco lambia a própria face depois disso, e os outros não. Logo também já fumava, embora, por muito tempo, não compreendesse o que diferenciava um cachimbo cheio de um vazio. Um dos comportamentos mais incentivados pelos humanos do navio, era o de fazer com que o macaco aprendesse a beber. Mesmo que o cheiro da aguardente o incomodasse, o protagonista

conseguia aprender os passos para beber: abrir a garrafa, levá-la à boca, inclinar-se para trás exageradamente, alisar a barriga e abrir um grande sorriso. Confessa, oportunamente, que seus instrutores tinham paciência com ele, mesmo quando não se aguentava de ansiedade e se sujava dentro da jaula. Contudo, em algumas vezes, quando não se desempenhava bem, o “professor” lhe queimava com o cachimbo uma parte do corpo na qual o macaco não alcançava e começava a pegar fogo. Ainda assim, o macaco insistia em acreditar que o humano o considerava mesmo um aprendiz e ponderava sua dificuldade. Por isso, ele afirmava, o homem permanecia ensinando-o dia após dia.

Quanto a sua primeira demonstração “humana”, foi em uma festa no navio. Ele alcançou uma garrafa perto da jaula, abriu-a do mesmo modo que lhe foi ensinado, bebeu o conteúdo ignorando seu asco em relação à bebida e jogou a garrafa fora, como um artista se apresentando. Em vez dos últimos passos que aprendeu, o macaco soltou um “alô!”, enlouquecendo os tripulantes do navio que não faziam ideia de que o animal falava. Ressalta, ainda, que imitar os homens era uma questão de sobrevivência, era o recurso que tinha conseguido para achar uma saída. Logo depois desse episódio, a voz lhe falhou, enquanto o asco à bebida alcoólica havia sido estabelecido de vez.

Quando foi levado a Hamburgo, sobraram-lhe apenas duas possibilidades: teatro de variedades ou jardim zoológico. Naquele momento, o macaco optou pelo teatro, já que o zoológico seria um tipo de jaula também. Conta que seu adestrador, que lhe punia com chicote ao menor descuido, no final, acabou se tornando um símio, precisando ser internado, pois estava enlouquecendo; enquanto a natureza primata do macaco progressivamente ia embora. O crescimento das habilidades humanas dele era tão alto que muitos outros professores seguiram o mesmo caminho que o primeiro adestrador, passando a ser o próprio macaco a contratar quem o ensinaria.

O protagonista passa, por fim, a falar de sua vida naquele momento presente: usava calças, bebia vinho, passava o tempo na cadeira de balanço; um empresário estava a sua disposição; uma chimpanzé o esperava todas as noites, quando voltava de reuniões e banquetes. Naquele caso, o narrador fez algumas considerações: apesar de passar a noite com a pequena macaca, à maneira dos macacos, não se encontrava com ela durante o dia, afinal, ela tinha o olhar de animal adestrado, que o atormentava profundamente. Só ele reconhecia aquele

olhar e não o suportava. Em conclusão, o macaco afirma para os homens da academia que sua intenção era transmitir conhecimentos com aquele relatório, não pedir o julgamento daqueles senhores.

Durante seu discurso, o personagem principal utiliza um vocabulário extenso e apresenta um discurso bastante formal, ambos adequados para a situação, já que se estava falando para acadêmicos. Além disso, o macaco apresenta grande senso crítico ao mencionar a imprensa. Segundo o macaco, os críticos diziam que ele ainda não tinha se tornado humano, pois quando recebia visitas, fazia questão de mostrar a cicatriz em sua anca, adquirida dos tiros que levou ao ser capturado. O macaco se defende das palavras dos críticos, dizendo ser, ele mesmo, de um espírito elevado, sem preocupações com as finas maneiras. Ele mostrava sua cicatriz porque ela era de verdade. Acrescenta, ainda, que os dedos de quem escrevia as reportagens deveriam ser arrancados.

Salientando a relevância para a presente dissertação, o protagonista de *Um relatório para uma academia* adquire e desenvolve progressivamente sua consciência humana por meio da observação. Atentando-se aos movimentos das pessoas dentro do navio, como eram parecidos, iam e vinham de maneira repetitiva, como se fossem todos iguais; para tanto, aprendeu não só a se movimentar como os humanos, mas também a se comunicar, primeiramente como os homens do navio, por fim, a discursar como pessoas da academia. Em *A Metamorfose*, por outra via, Gregor Samsa sofre, sobretudo, uma metamorfose física, diferente da que passa o macaco. O protagonista, transformado em inseto monstruoso, inicia a novela com consciência humana, mas, ao longo da história, seus comportamentos e preferência sofrem fortes alterações. Sendo um inseto grande, Gregor precisava de espaço no quarto, embora ficasse triste com a perda dos móveis, pareceu gostar da ideia de ter mais espaço para andar pelas paredes, chão e teto de seu quarto; quanto à alimentação, recusava-se a tomar leite e comer qualquer tipo de comida fresca, preferindo os alimentos passados e, até mesmo, o lixo. Gregor, ainda, parou de tentar se comunicar com a irmã, a única que o visitava e cuidava do ambiente em que o irmão ficava, sempre se escondia embaixo ou atrás dos móveis, saindo apenas depois que Grete fechava a porta.

Ambos, o macaco e o inseto, de certa maneira, têm semelhanças em relação à metamorfose, vão tomando consciência e adaptando seus costumes gradativamente de acordo com o que se transformaram. Entretanto, assim como

vimos em *O asno de ouro* e *Dafne*, o protagonista primata de Kafka se diferenciava de Gregor porque tinha um propósito: sair da jaula em que se encontrava. Com o tempo, percebeu a generalidade, isto é, a falta de singularidade dos humanos, notando-os como todos iguais, e decidindo que poderia ser como eles. O macaco realiza, através de sua metamorfose, um ato subversivo, no sentido de que pretendia se livrar da jaula e encerrar a subordinação na qual era condenado a viver.

3.2 A METAMORFOSE, DE KAFKA

“Quando Gregor Samsa, certa manhã, despertou de sonhos intranquilos encontrou-se em sua cama metamorfoseado em um inseto monstruoso. (Kafka, 2019, 23-28)

A temática “metamorfose” tem sido apreciada desde a literatura clássica, como vimos na seção *As Metamorfoses*, seja abordando a transformação física, moral ou outra. Ao nos deparar com *A Metamorfose*, escrita por Franz Kafka e publicada pela primeira vez em 1915, encontramos uma narrativa muito conhecida e traduzida para diversas línguas, perseguida e queimada por nazistas, e sua leitura desencorajada na terra natal do autor até o final do século XX.

É justamente com a intrigante frase em destaque, acima, que a novela *A Metamorfose*, de Franz Kafka, tem início. O protagonista Gregor Samsa, caixeiro-viajante, desperta de seus sonhos intranquilos metamorfoseado em um inseto gigante. Sem êxito, briga com seu casco e patas para levantar-se da cama e, então, ir trabalhar. Sua família se preocupa com o atraso, já que ele havia perdido os primeiros horários do trem. Apesar de já ter se dado conta das transformações em seu corpo, mantinha-se focado no fato de estar atrasado, reclamando para si mesmo, sem pausa, como sua vida de caixeiro-viajante estava lhe sobrecarregando e como se sentia incomodado no relacionamento profissional com seu chefe:

Também é estranho o jeito como se senta sobre a mesa e fala de cima para baixo com o emprego, que precisa se aproximar bastante por causa da audição sofrível do chefe. Ora, a esperança ainda não se perdeu totalmente: assim que eu juntar dinheiro para lhe pagar a dívida de meus pais - o que ainda deve levar mais cinco ou seis anos -, farei isso mesmo. Então, cortarei todos os laços. Por ora, no entanto, preciso me levantar, pois meu trem parte às cinco. (Kafka, 2019, p. 32)

Essa passagem da primeira parte de *A Metamorfose* (2019) sutilmente mostra aos leitores as preocupações e cobranças feitas a si mesmo por Gregor, dívidas de seus pais assumidas por ele, que ainda durariam longos anos, contrastadas com a vontade de se ver livre do trabalho enfadonho e repetitivo. Via-se deitado na cama, com dificuldades para administrar tantas perninhas e um casco, porém, motivava-se pela ideia de que um dia poderia romper os laços. Bastante interessante, neste momento, como existe abertura para metáforas quando o protagonista expõe suas dificuldades ao levantar. Desde a primeira publicação desta obra de Kafka, muitos leitores e pesquisadores levam em conta interpretações variadas em relação ao que Gregor Samsa passa; diferentes tipos de transformações, sejam psicológicas ou físicas, como alzheimer, depressão, envelhecimento, transexuais, pessoas com deficiência ou rejeição.

Quando os pais batem à porta de Gregor, ele diz que está tudo bem, tentando levantar da cama. Não demora muito, o gerente da empresa para qual trabalha, também aparece à sua porta. Os pais de Gregor se vêem pressionados para que o filho saia e dê explicações para o superior, mas Gregor não o faz. A família tenta convencer o gerente de que o filho deve estar doente, por isso não se levanta nem dá explicações, porém, o homem já está irritado com a demora. Além de citar uma inadvertência de Gregor, o gerente continua:

- [...] E sua posição não é, de forma nenhuma, a mais segura. No início, minha intenção era dizer isso tudo ao senhor em particular, mas, como o senhor me faz perder tempo inutilmente aqui, não vejo motivo para que os senhores seus pais não tomem conhecimento. Seu desempenho nos últimos tempos tem sido muito insatisfatório. Certamente, não é época de fazer negócios excepcionais, isso nós reconhecemos; mas uma época de não fazer negócio algum, senhor Samsa, de forma alguma isso pode existir. (Kafka, 2019, p. 53)

E mesmo que Gregor tenha lhe dado explicações logo em seguida, estas não fizeram diferença para sua situação, nenhuma palavra de Gregor foi compreendida. Sua voz estava estranha, aguda e embolada. A evidente situação do protagonista e as acusações de um serviço não satisfatório por parte do gerente, expõem Gregor e o colocam contra a parede. Para os outros, Samsa pareceu sem vigor, doente, talvez porque nada do que houvesse dito estivesse dado por entendido. Contudo, Gregor juntava suas forças, esforçava-se arduamente para se levantar, vestir-se, acalmar a família e consertar a desagradável situação.

Ironicamente, mesmo vendo-se transformado, Gregor não questiona o motivo de ter se tornado um inseto. Em momento algum ao longo do livro tal causa é exposta. A falta de onisciência do narrador faz com que o leitor se sinta incomodado e impotente, assim como o protagonista, pois o narrador não parece mesmo ter acesso imediato à intimidade mais profunda de Gregor, nem, pelo menos, à visão panorâmica da narrativa (Kafka, 2011).

Quando o pai de Gregor pede à empregada da casa para chamar um médico e um serralheiro - a fim de que fizesse abrir a porta -, ele se esforça para rastejar e abocanhar a maçaneta. Percebe que seus dentes já não existem mais, embora a boca lhe dê firmeza para girar a chave lentamente. Finalmente, Gregor Samsa consegue abrir o quarto. Quando o veem, todos se chocam. Sua mãe desmaia. Seu pai desata a chorar. Gregor, por sua vez, tenta correr atrás do patrão, que, naquela altura, põe-se a correr escadas abaixo, sem acreditar no que via. Ao ver aquela situação, Samsa pai fica furioso com a situação do filho. Começa a fazer barulhos para afastá-lo do meio da sala e prendê-lo de volta ao quarto. Gregor, correu em direção aos seus aposentos e:

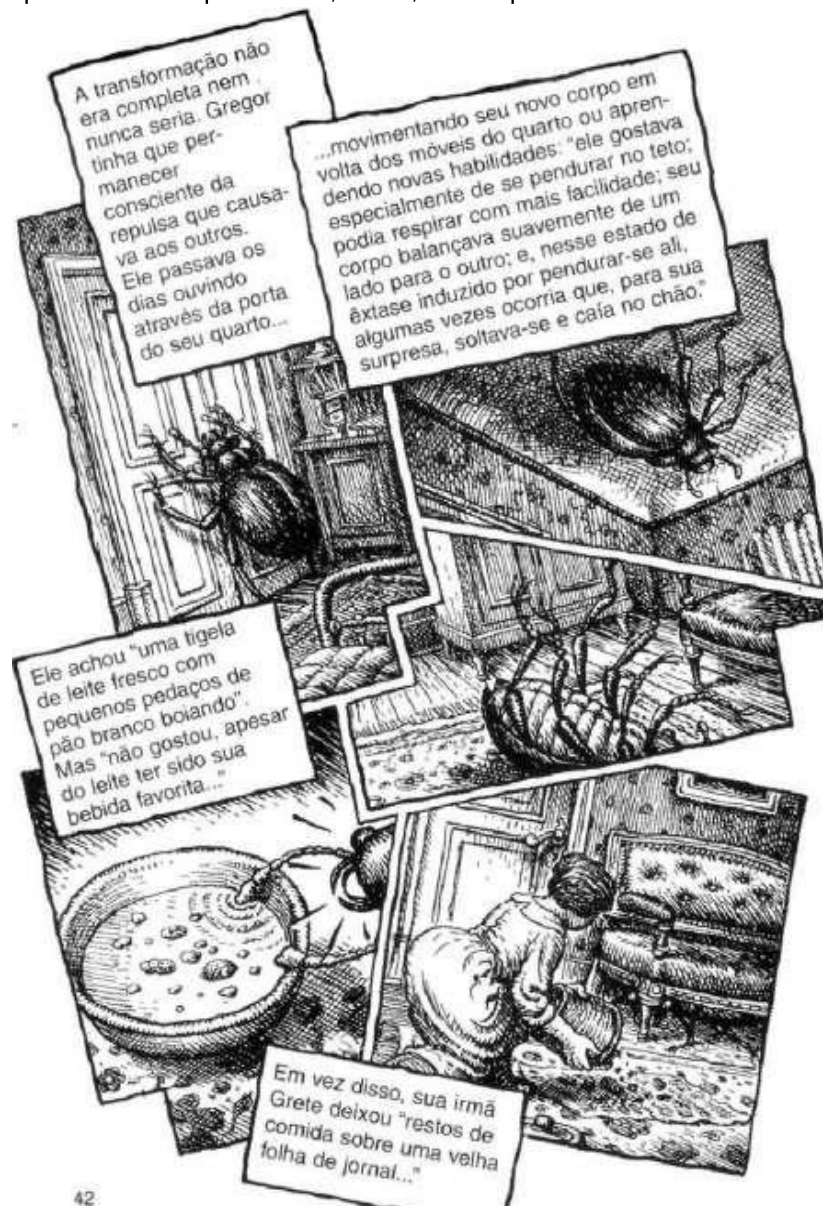
Quando por fim estava feliz com a cabeça diante da abertura da porta, viu que o corpo era largo demais para simplesmente passar por ali. Claro que não ocorreu ao pai em sua atual condição, nem mesmo de longe, por exemplo, abrir a outra folha da porta para oferecer passagem suficiente a Gregor. Sua ideia fixa era simplesmente que Gregor deveria entrar o mais rápido possível em seu quarto. Jamais teria permitido os preparativos laboriosos de que Gregor precisava para se levantar e, talvez dessa forma, passar pela porta. Pelo contrário, agora estava fazendo um alarido peculiar o instigando adiante, como se não houvesse nenhum obstáculo; a voz não soava atrás de si como a de apenas um pai; realmente não estava brincando, e Gregor se apertou - acontecesse o que acontecesse - porta adentro. (Kafka, 2019, p. 74)

Depois da comoção inicial, a irmã Grete era quem mais o visitava, limpava o quarto e colocava comida para o irmão metamorfoseado, embora o protagonista sentisse que o gosto dos alimentos não era mais o mesmo e preferisse os restos de comida.

Para testar seu paladar, ela trouxe uma variedade de coisas, espalhando tudo sobre um velho jornal. Havia legumes meio apodrecidos, ossos do jantar, cercados por molho branco endurecido, algumas uvas-passas e amêndoas, um queijo, que Gregor havia dito ser intragável dois dias antes, um pão seco, um pão com manteiga e um pão com manteiga e sal. Além disso, deixou junto com tudo aquilo a tigela, provavelmente destinada a

Gregor de uma vez por todas, na qual havia despejado água. (Kafka, 2019, p. 88)

Figura 3. Gregor Samsa caminhando pelo chão, teto e paredes; Samsa recusa o leite fresco com pedacinhos de pão. Grete, então, coloca para ele restos de comida.



42

Fonte: *Kafka de Crumb* (2006), página 42.

Por fim, Grete varria tudo o que Gregor não comia com uma vassoura e jogava no lixo. Samsa também deixou que sua irmã e sua mãe levassem alguns móveis de seu quarto para dar-lhe mais espaço. Ainda assim, por pouco não pulou no rosto da irmã para impedi-la de levar o quadro da mulher com o casaco de pele. Grete fica bastante abalada, ao passo que a mãe começa a passar mal por ver o filho naquele estado. No entanto, Gregor não agiu intencionalmente para assustá-las; o protagonista se agarra ao retrato e inclina a cabeça em direção à mãe

e à irmã para manter pelo menos uma coisa em seu quarto, já que a família decidiu esvaziá-lo. Quando o pai de Gregor chega em casa e pede explicações para o modo assustado com que as mulheres Samsa estavam, Grete lhe explica a ideia de deixar o ambiente mais confortável para Gregor, mas que o irmão a havia atacado e fugido do quarto. O pai de Gregor fica possesso e corre à procura do filho com ódio. Quando o encontra, incita-o a voltar para o quarto ao correr atrás dele e deixá-lo com medo. Samsa pai aproveita algumas maçãs que estavam ao seu alcance e começa a jogá-las em Gregor, fazendo o inseto correr ainda mais rápido e desesperadamente. As patinhas de Samsa escorregam no caminho até o quarto, o que facilita a pontaria do pai ao tentar jogar uma das frutas no casco do filho e acertá-lo. Gregor consegue entrar e fica preso por mais algum tempo.

Figura 4. No primeiro quadrinho, o pai de Gregor atira nele uma maçã. No segundo, a maçã se aninha nas costas de Gregor, enquanto outras maçãs estão pelo caminho.



Fonte: *Kafka de Crumb* (2006), página 49.

A família de Gregor, definitivamente, não queria mais vê-lo. A irmã, logo depois do episódio, reúne-se com os pais na sala e desabafa:

- Queridos pais - disse a irmã e, à guisa de introdução, bateu com a mão sobre a mesa -, assim não dá para continuar. Se por acaso não compreenderam, eu compreendo. Não quero dizer o nome do meu irmão na frente desse monstro e, por isso, eu digo: precisamos dar um jeito de nos livrarmos dele. Tentamos o que é humanamente possível para cuidar dele e aguentá-lo; acredito que ninguém poderá levantar contra nós nem mesmo uma ínfima acusação. (Kafka, 2019, p. 167)

No quarto de Gregor, somente a empregada entrava. Ela o espantava com a vassoura e jogava-lhe lixo para que ele comesse, deixando que o quarto permanecesse dias com restos de comida e sujeira.

A família Samsa, em geral, havia mudado completamente o estilo de vida ao ver o filho preso e transformado em um inseto. Gregor, que antes sustentava os pais e mimava a irmã com presentes, cursos e bailes, agora mal se comunicava com os outros. Samsa pai passara a dormir com o uniforme do trabalho, fosse para não perder tempo de se trocar ou para mostrar a todos o seu esforço. A mãe de Gregor desocupou parte dos cômodos da casa para que alguns hóspedes pudessem dormir, e fizessem as suas refeições principais; o que ajudaria nas despesas. Grete passou a costurar, assim como sua mãe, ocupando um tempo em que não precisavam pensar diretamente na condição de Gregor.

Um dia, por um descuido, a porta do quarto de Gregor foi deixada destrancada. Grete estava tocando violino para os hóspedes quando Gregor a ouviu. Ele não resiste e desce para a sala de jantar para ouvir o dom musical de sua querida irmã. Fazia muitos dias que não saía de seus aposentos, ou que não sentia o cheiro delicioso do jantar da família. Gregor caminha pelo corredor dos quartos e desce a escada sem fazer barulho. Estava admirado em ver a irmã tocando tão bem, assim como os hóspedes que a ouviam. Por impulso, ao aproximar dos familiares, silenciosamente salta no pescoço de Grete como um ato de carinho, porém, para a família e os homens à mesa, aquilo era uma mistura de susto e nojo. Um inseto enorme tão perto do jantar, agarrado ao rosto da moça Grete. O pai de Samsa tenta empurrar os hóspedes para dentro do quarto, para que não vissem que algo monstruoso morava sob o mesmo teto que eles, mas não surtiu efeito. Os hóspedes decidem arrumar os pertences e ir embora naquele exato momento.

Sozinho e com fome, num ambiente sujo, Gregor sofria com a dor da ferida que a maçã - ainda presa às suas costas - lhe causou. Os dias se arrastavam para ele. Pouco tempo depois do incidente na sala de jantar, a empregada encontra o corpo morto de Samsa, ainda metamorfoseado, cheirando mal. Ela dá a notícia à família, já acrescentando que havia dado um jeito no corpo de Gregor para eles.

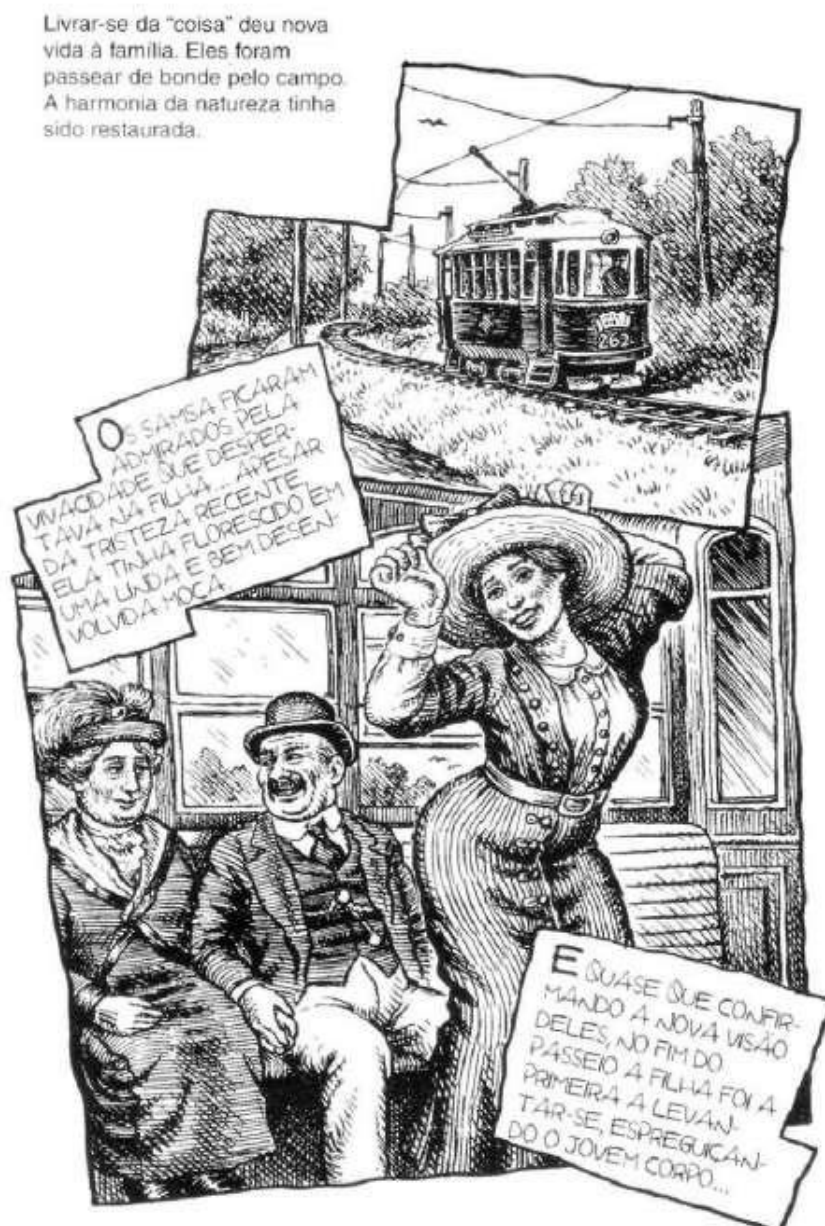
Figura 5. Na primeira parte, a empregada cutuca o corpo de Gregor e percebe que ele não tem mais vida. Na última, a família está à mesa quando a empregada dá a notícia de que já “se livrou daquela coisa”.



Fonte: *Kafka de Crumb* (2006), página 54

O pai, a mãe e a irmã de Gregor sentiram-se aliviados. Vestiram roupas leves e saíram para dar um passeio. Os Samsa mais velhos perceberam como Grete havia se tornado uma mulher, passando a fazer planos para quando ela tivesse sua própria família. Nada mais foi falado sobre Gregor.

Figura 6. A família Samsa está em um trem, todos parecem felizes enquanto veem como Grete havia crescido e se tornado uma jovem moça.



Fonte: *Kafka de Crumb* (2006), página 55.

3.3 RECEPÇÃO CRÍTICA

Mairowitz (2006) compreende que Kafka pode ter sido um dos autores mais ignorados e mal interpretados desde Shakespeare. Sartre o considerava existencialista; Camus, teórico do absurdo; Max Brod, seu melhor amigo, um escritor empenhado na busca de um Deus. Bradbury, que Kafka falava sobre “vitimização e vazio, de opressões labirínticas e exílios interiores” (Bradbury, 1989,

p. 217), e até mesmo não tinha muita noção de quão proféticos eram suas histórias e seus pensamentos em diários; comenta, ainda, sobre a opinião dos críticos marxistas, que viam Kafka como “um escritor preocupado com as alienações causadas pelo moderno sistema industrial” (BRADBURY, 1989, p. 233) - embora os antimarxistas o achassem um representante do humanismo em oposição ao Estado totalitário. Deleuze e Guattari, entretanto, são teóricos que se dedicaram a ver Kafka por outros ângulos e contribuíram essencialmente para a atual pesquisa.

Deleuze e Guattari (2017) dissertam sobre as possíveis entradas dos textos de Kafka, metaforizam-nas como portas de leituras, sobretudo porque essas obras se propõem à experimentação, são inúmeras as entradas e as interpretações. Isso explica as diferentes concepções em relação ao que Kafka escrevia e sua intenção. Para os teóricos, a experimentação de Kafka é o elemento mais importante. O próprio Kafka escreve em *Um relatório para uma academia*: “eu não quero julgamento dos homens, só busco propagar conhecimentos, contento-me em relatar; mesmo com os senhores, Eminentíssimos Senhores da Academia, eu me contentei em reler.” (Kafka, 2011, p. 123).

Como bem destaca Modesto Carone, no *Essencial Franz Kafka* (2011), um dos melhores tradutores e comentarista das obras de Kafka, em uma Conferência na SBPSP¹, Kafka deixa claro que *A Metamorfose* não é um delírio, inclusive faz com que o narrador se esforce para que a obra não dê importância para o caráter ilusionista da novela, Gregor e seus leitores não devem alimentar falsas esperanças, a metamorfose é uma constatação. Apesar de estar mesmo transformado em um inseto, por dentro, ainda era o mesmo Gregor. Carone observa muito bem o que chama de “estratégia artística” o recurso usado por Kafka: “[...] o leitor se descobre tão impotente quanto o herói para perceber com discernimento [...] as coordenadas reais do mundo-fragmento em que ambos tateiam” (Kafka, 2011, p. 216). A linguagem usada na novela só dá acesso ao contexto parcial das visões, mesmo que o narrador esteja na 3ª pessoa do singular, ele ainda é onisciente, e, diga-se de passagem, bastante apegado ao herói Samsa. O foco narrativo somente muda no fim da história, com a morte de Gregor, quando os sentimentos da família se tornam o centro das atenções da obra. Carone percebe, ainda, que o fato de acompanharmos as reflexões e atitudes do protagonista

¹ Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, em 1983. Modesto Carone explana sobre a obra *A Metamorfose*, de Franz Kafka, durante uma conferência na SBPSP, no centenário do autor tcheco.

durante o livro todo, torna o desleixo com a existência de Gregor e a decisão de seguir em frente por parte do restante da família Samsa, algo rigorosamente grotesco.

Foram Crumb e Maiowitz (2006), ainda, que apresentaram bem o sentimento da transformação, uma transformação incompleta: Gregor Samsa causava repulsa em quem o via, pai, mãe, irmã, chefe e empregada da casa, e ele tinha consciência disso. Depois do susto de ver Gregor na forma de um inseto gigante, trancam-no no quarto de dormir.

Figura 7. Momento em que Gregor abre a porta e a mãe, o pai e o patrão dele se deparam com o homem metamorfoseado em um inseto.



Fonte: *Kafka de Crumb* (2006)

Em *O Mito de Sísifo*, ensaio de Albert Camus, filósofo e escritor franco-argelino, bastante influenciado pela leitura da obra de Kafka, é abordada a ideia de que o homem vive para buscar a essência de sua existência, mas que, nesse mundo, encontra apenas a incoerência sistematizada e sufocada pelas religiões e ideologias políticas. Nesse texto, o autor franco-argelino trata com profundidade o conceito de absurdo, que nos é valioso para a presente pesquisa.

Diferentemente de como Camus considerou que começam grandes obras, “na esquina da rua” ou “no barulho de um restaurante”, *A Metamorfose* tem início de um jeito verdadeiramente absurdo. Camus (2008), em seu ensaio, relata que para considerar algo absurdo é preciso haver “o confronto entre irracional e esse desejo apaixonado de clareza, cujo apelo ressoa no mais profundo do homem. O absurdo depende tanto do homem quanto do mundo” (Camus, 2008, p. 38). Quanto mais distante for o irracional e o desejo pela clareza, mais complexo e mais absurdo é o caso. No caso de *A Metamorfose*, o irracional é o estado de Gregor Samsa dentro da realidade em que ele vive: uma vida ordinária, em que tem um emprego, uma família, uma grande casa e boas condições para se viver, enquanto se encontra completamente metamorfoseado em um inseto monstruoso. Comparar o novo estado físico de Samsa, como inseto, e sua realidade é constatar o que Camus (2008) chama de divórcio: “esse divórcio entre o homem e a sua vida, entre o ator e o seu cenário, é que é verdadeiramente o sentimento do absurdo” (p. 16). Gregor e o mundo dele não deveriam conviver concomitantemente, por isso o absurdo.

É o fato de relacionar, comparar e saber que aquilo pelo qual o protagonista da novela de Franz Kafka passa não é um sonho, nem exatamente foi escrito para uma novela de fantasia com explicações cabíveis de compreender, como a picada de uma aranha, a exposição à criptonita ou o gole de uma poção polissuco com pelo de gato. É a falta de justificativa admissível que nos deixa de olhos arregalados à procura de uma explicação.

O conceito é ainda mais importante quando esbarramos em outro termo usado por Deleuze e Guattari (2017): devir-animal, tipos de desterritorialização no mundo isolado de Franz Kafka. Segundo o próprio Kafka, em seu Diário (2019), o que mais chama atenção em seu mundo é a razão do autor ser “despovoado”, a liberdade de movimento que existe no que escreve. Para Guattari e Deleuze, devir-animal é:

precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um *continuum* de intensidades que só valem por si mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes. (Deleuze; Guattari; 2017, p. 27)

Na página seguinte, quando os teóricos comentam mais sobre os personagens animais de Kafka, aprofunda-se mais ao conceito de devir-inseto. Ao se transformar em uma barata, ou em outro inseto monstruoso com casco duro e finas patinhas, Gregor tem sua voz afetada a ponto de não ser compreendido; a voz se arrasta e a ressonância é embaralhada (Deleuze; Guattari, 2017). Diferentemente do que ocorre em *Um relatório para uma academia*, também de Kafka, o devir-animal, na verdade, é um devir homem do macaco. Gregor encontra uma saída para fugir da família, do trabalho, da vida cansativa que levava, transformando-se em um inseto. Já o macaco, vê a alternativa de imitar os humanos e, assim, conseguir uma saída.

Os teóricos de *Kafka: por uma literatura menor* observam, ainda, que existe a repetição do elemento retrato ou retrato-foto (Deleuze; Guattari; 2017), além de relacionarem com os sons, relatam: “O importante é a musiquinha, ou, mais ainda o som puro intenso emanando do campanário, e da torre do castelo” (Deleuze; Guattari; 2017, p.11), ao se referirem à relevância dos sons nas obras de Kafka: a pura matéria sonora. Guattari e Deleuze (2017) classificam como desejo bloqueado, territorialidade ou reterritorialização, o momento em que Gregor, em um ato de desespero, pula no retrato da dama que veste pele para que a irmã não levasse o objeto decorativo dali. Contudo, quando Gregor ouve a irmã tocar violino para os hóspedes, ele sai do quarto e anda sobre suas patinhas até alcançar o pescoço de Grete, interpretado pelos teóricos como desejo que abre novas conexões, que se reergue, desterritorialização. Já as ilustrações de Mutarelli emanam uma força sonora de dor e transformação física, enquanto o corpo está em metamorfose são quase audíveis os dedos e as mãos se desgrudando do rosto e da barriga da personagem. “O que interessa a Kafka é uma pura matéria sonora intensa, sempre em conexão com *sua própria abolição*, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à palavra, sonoridade em ruptura para se desgarrar de uma corrente ainda demasiado significante.” (Deleuze; Guattari, 2017, p. 14)

Uma das características mais interessantes de *A Metamorfose*, de Kafka, é a confusão entre fantasia e realidade. O início da novela de Kafka é, sem dúvidas, absurdo, retomando a Camus, confronta-se o irracional, a transformação de Gregor Samsa em um inseto, e o desejo de clareza, entender a causa de isso acontecer e o modo como a metamorfose se deu. Os leitores não ficam perturbados com a transformação de Dafne, de Ovídio, em uma árvore, porque entendem que seu pai é Peneu, deus-rio, ela, uma ninfa. O que acontece é que Dafne ganha o presente da imortalidade, da preservação de sua virgindade e sua liberdade. O absurdo também não se mantém quando Lúcio, de Apuleio, se torna um asno, afinal, tomar a poção era o desejo dele, já tinha o intuito de transformar-se; o sentimento não muda quando Lúcio recebe a gratificação de Ísis para retornar ao físico humano, afinal, era uma questão de mérito para a deusa, depois de tantos percalços. Para Carone:

nenhum leitor esclarecido fica perturbado com eles, não só porque essas metamorfoses em geral são reversíveis como também porque podem ser logo percebidas como manifestações de um estágio de consciência ingênuo, pré-científico, que exime o leitor de julgá-las segundo os padrões da sua própria experiência. (Kafka, 2011, p. 214)

Em seu livro *Uma breve história da literatura*, John Sutherland (2013) procura percorrer toda a história literária, desde as histórias sem registro escrito transmitidas oralmente de um para o outro, até a tecnologia da leitura de hoje, com chamados *ebooks*, livros em formato digital. O autor britânico destaca em seu livro que a condição humana, para Kafka, está “muito além da tragédia ou depressão” (Sutherland, 2013). Baseando-se na ideia de Camus (2008), a condição humana em Kafka é ‘absurda’. Ele acreditava que a raça humana como um todo era produto de um dos ‘dias ruins de Deus’. Não há significado algum que dê sentido às nossas vidas” (Sutherland, 2013, sem paginação). Não ter explicações para a metamorfose de Gregor e saber que a transformação não é um sonho, induz o leitor a relacionar, comparar e ver que a obra não apresenta explicações cabíveis: deixa-nos estupefatos ao ler que um inseto monstruoso está deitado em sua cama tentando se levantar.

Tentando ilustrar o absurdo e desvendar a transformação de Gregor, do humano para inseto, deparamo-nos com a edição de 2019, de *A Metamorfose* kafkiana, com mais de 90 ilustrações do processo de metamorfização, pelas mãos do artista brasileiro Lourenço Mutarelli, de quem falaremos no capítulo a seguir.

4 A METAMORFOSE EM ILUSTRAÇÕES

É interessante levar o pensamento, neste início de capítulo, para o ano de 1915, quando *A Metamorfose* teve sua primeira edição publicada. Franz Kafka deixa claro para o seu editor, em carta, que não queria nenhum tipo de inseto na capa, nada que identificasse qual ou como era o bicho em questão. Abi-Sâmara (2021) ressalta a mesma preocupação do autor de Praga na publicação que a pesquisa fez nos Cadernos de Tradução volume *Troca de Olhares: A Literatura de Expressão Alemã no Brasil e a Literatura Brasileira em Expressão Alemã*, quando cita trecho da carta de Kafka:

Ocorreu-me o seguinte, uma vez que Starke vai certamente fazer a ilustração, pode ser que ele queira desenhar o inseto de fato. Isso não, por favor, isso não! Não quero restringir seu [de Ottomar Starke] poder de atuação, mas apenas solicitar isso, a partir do meu conhecimento naturalmente maior da história. O inseto mesmo não deve ser desenhado. Mas ele não pode ser mostrado nem mesmo de longe. (Kafka, 2011, p. 73, apud Abi-Sâmara, 2021, p. 229)

Como vemos na figura abaixo, a observação de Kafka foi feita em total consideração, sendo, assim, ilustrado, um homem vestindo roupão e descansando o rosto sob as mãos. Atrás, uma porta entreaberta, nada é possível ser visto do cômodo que ele sai. Segundo Abi-Sâmara (2021), ainda, é muito curioso o fato de que Kafka teve bastante cuidado para não se referir, no texto original, ao que Gregor Samsa estava metamorfoseado, ele não deu o nome “inseto” àquilo, a intenção de ocultar torna imprecisa uma imagem do personagem.

Figura 8. Capa original de *Die Verwandlung* (1915), de Franz Kafka.



Fonte: Skoob 2023.

Levando em consideração o pedido de Franz Kafka, a título de comparação, mas também de curiosidade, brevemente passaremos por capas ilustradas partindo de 1956, apenas as nacionais, de *A Metamorfose* para analisar se a nuvem inconsistente sobre o protagonista, requisitada pelo autor, permaneceu.

Figura 9. Capa 1956
Editora Civilização Brasileira

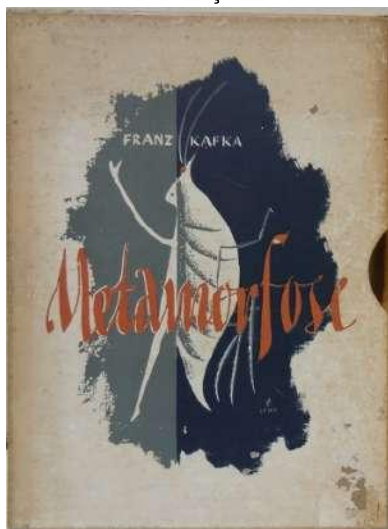


Figura 10. Capa 1969
Editora Civilização Brasileira

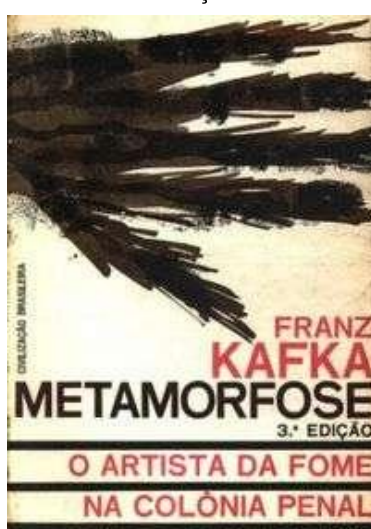


Figura 11. Capa 1977
Editora Nova Século



Figura 12. Capa 1989
Editora Estação Liberdade

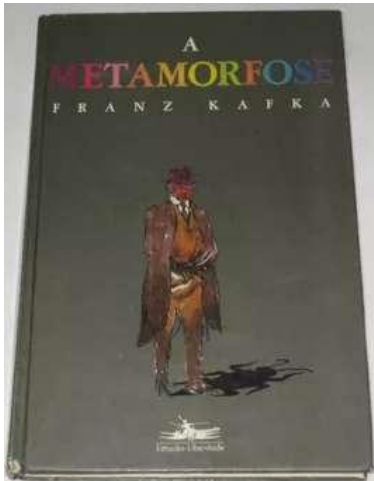


Figura 13. Capa 1997
Editora Companhia das Letras



Figura 14. Capa 2004
Editora Conrad

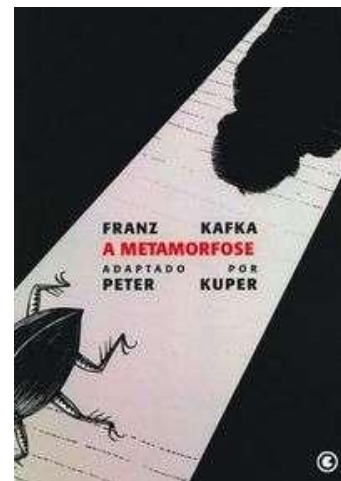


Figura 15. Capa 2013
Editora Biis

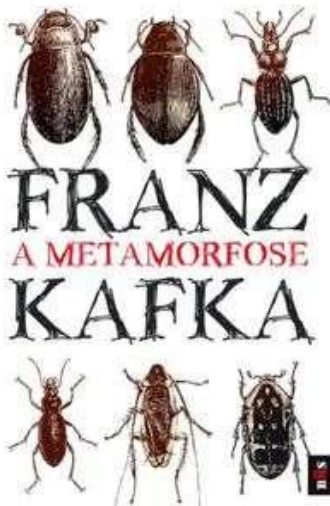


Figura 16. Capa 2014
Editora L&PM

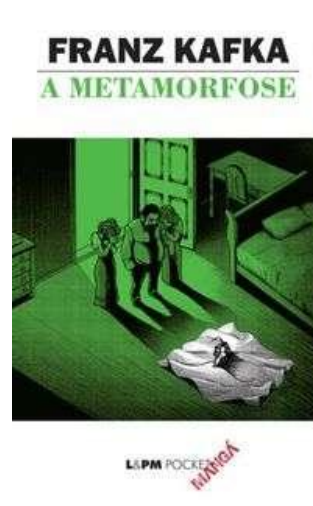


Figura 17. Capa 2018
Editora Vozes

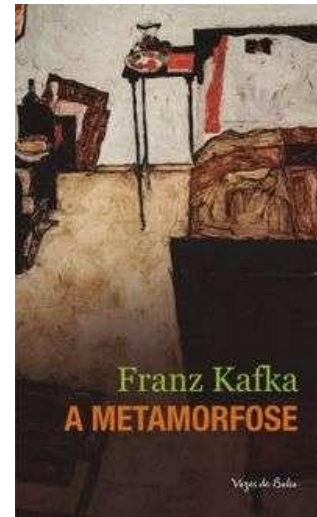
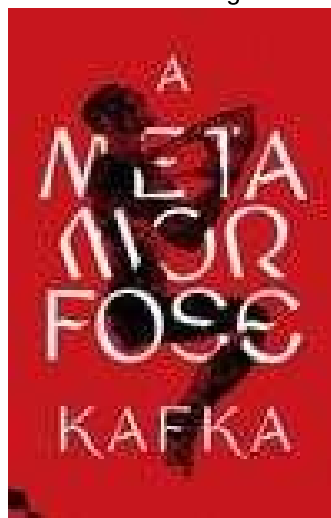


Figura 18. Capa 2019
Editora Antofágica



Fonte: Skoob 2023

As capas acima são somente uma amostra de muitos livros publicados no Brasil desde o fim da década de 1940. Em algumas, não há ilustrações, em outras, somente o rosto de Franz Kafka. Nestas que destacamos, podemos ver insetos, de fato, no rosto dos livros, como nas figuras 9, 11, e 15; alusões a eles, com a manutenção do contexto obscuro e misterioso, nas figuras 10 e 13; sugerindo o cenário do quarto de Gregor Samsa, na figura 14, com a sombra de um humano de um lado e a de um inseto, do outro; 16, mostrando a família Samsa triste ao ver o corpo de Gregor, sem vida, em cima de um lençol branco; e 17, contendo alguns elementos do quarto, como cama e telefone. Especialmente, na capa da figura 12, fica explícito um homem cuja sombra é um inseto, fazendo dos dois, um só. Por fim, a capa da presente edição-objeto de estudo, um recorte do processo de transformação do protagonista de *A Metamorfose*. O número de capas com insetos ilustrados, tendo em vista a nossa amostra, portanto, supera as alusões aos bichos monstruosos ou elementos que remetem a história.

Para tal falta de validação do pedido de Kafka, que pode, sem dúvidas, ter-se perdido entre os mais de 100 anos desde sua primeira edição, pode ser, em partes, explicado pelo texto *Obra Aberta* (1991), de Umberto Eco, que reúne uma série de ensaios que dissertam sobre as poéticas contemporâneas, abrangendo literatura, música, dentre outros tipos de artes. O escritor italiano reconhece que a arte pode ter múltiplas perspectivas sem alterar a sua singularidade e originalidade, existindo um tipo de abertura (Eco, 1991). A abertura, nesse caso:

não significa absolutamente “indefinição” da comunicação, “infinitas” possibilidades das formas de liberdade de fruição; há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor (Eco, 1991, p.43).

Dessa maneira, em cada leitura abre-se um mundo particular que busca ajustar-se ao mundo do texto, precisamente, assim, as obras que são baseadas na sugestão encorajam o leitor a usar o universo pessoal que criou para interpretar as histórias, são ativos na leitura (Eco, 1991).

Kafka, para Eco (1991), é uma obra aberta, visto que suas temáticas podem ser abordadas fora de seus sentidos literários, apresentam interpretações de cunho existencialista, clínico, psicanalítico e teológico, dentre outros. Isto porque “a obra [de Kafka] permanece inescrutada e aberta enquanto ‘ambígua’ [...], quer no sentido

negativo de uma carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e das certezas” (Eco, 1991, p. 47). Quando o autor tcheco utiliza o método *in media res* para compor o início da narrativa textual, isto é, um elemento importante da novela já aconteceu, Gregor Samsa está metamorfoseado em um inseto monstruoso, mas nenhuma informação ou pistas são dadas ao leitor de como isso ocorre, criando, assim, abertura para reações e compreensões novas que cabem apenas à imaginação do receptor. Cada aspecto da obra, então, pode gerar infinitos pontos de vista do intérprete, “[...] cada execução a explica mas não a esgota, cada execução realiza a obra mas são todas complementares entre si” (Eco, 1991, p. 56).

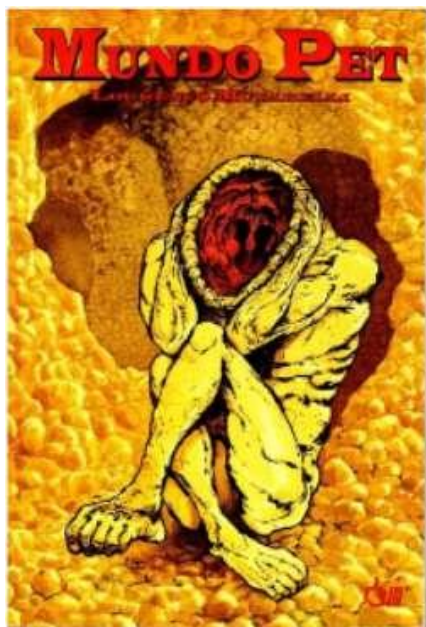
Por isso que, no caso de *A Metamorfose* (2019), Lourenço Mutarelli tem liberdade de criar em seu prefácio, que parte da narrativa não tocada por Kafka, o processo de transformação de Gregor. O fato do artista brasileiro usar sua própria leitura da metamorfose para produzir um prefácio é aproveitar-se da “abertura”, conceito de Eco (1991), para produzir.

Lourenço Mutarelli tornou-se um excelente quadrinista, com histórias premiadas dentro e fora do Brasil. Como bem explica Pisani (2012), autora da dissertação de mestrado *O Cheiro do Ralo: a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema de Heitor Dhalia*, Mutarelli “cria um mundo específico em estreita relação com o grotesco, que mistura o estranho e o bizarro com o humor a partir do recorrente uso da ironia” (Pisani, 2012, p. 31). A preferência por histórias com cenários de nudez, sexo e drogas, personagens com conflitos existenciais e deprimidos, perversos, com distúrbios psicológicos, são características de Lourenço Mutarelli. Apesar de muitos de seus quadrinhos terem como personagem principal sujeitos esteticamente muito parecidos com o autor (magros, altos, calvos, usando óculos e pouca barba), as tramas das histórias nunca foram biográficas. Mutarelli diz que usa algumas características físicas ou de sua própria personalidade, ou características opostas às dele e as trabalha nos personagens.

Durante a oficina de Mutarelli, oportunidade aproveitada em 2021, o ilustrador de *A Metamorfose* mostra várias páginas de seus *sketchbooks*, o que ele considera como grandes laboratórios de sua arte. É desses pequenos livros onde desenha, escreve, faz colagens, entre outros usos, que Mutarelli retira seus personagens, sempre revisitando seus laboratórios à procura de inspirações. Uma constatação

disso, citando caso análogo, é a semelhança dos traços da capa de sua primeira revista colorida de quadrinhos, *Mundo Pet* e a anatomia das ilustrações da metamorfose de Gregor Samsa.

Figura 19. Capa da revista *Mundo Pet* (2004)



Fonte: Revista física *Mundo Pet* (2004)

Figura 20. Ilustração de Lourenço Mutarelli para *A Metamorfose* (2019)



Fonte: *A Metamorfose* (2019)

A riqueza dos detalhes dos músculos, o preenchimento do nanquim amarelo e preto, os jogos de sombra e luz e os sentimentos transparecendo pela linguagem corporal do desenho da capa de *Mundo Pet*, edição de 2004, todos são revisitados nas ilustrações do prefácio, entretanto, de maneira mais “limpa”.

Essa destreza de traços e formas do ilustrador é bastante característica; inclusive, é possível encontrar em histórias autorais contornos próximos. Em um de seus quadrinhos, *Estampa Forjada*, muitos detalhes gráficos se aproximam do que vemos no prefácio de *A Metamorfose*. O protagonista é um homem muito parecido fisicamente com o autor (figura 21), que vai visitar a avó na casa de repouso em que ela está, devido ao Alzheimer avançado. Chegando lá, a avó diz ao neto que ela está triste, porque havia trocado seu vestido. Ela mostra a ele a estampa do vestido que está usando, o mesmo que ela alega terem trocado (figura 22). Nesta figura, podemos ver que o quadrinista Mutarelli utiliza a técnica de *zoom* para registrar detalhadamente o desenho da estampa do vestido da avó, o qual, não coincidentemente, já havia aparecido na primeira página (figura 21), tanto na borda

do primeiro quadrinho, quanto como estampa da camisa do neto, o que fica mais claro na figura 22. O protagonista acha que é um efeito da doença, e volta para casa, ainda pensando sobre o que a avó tinha lhe dito (figura 23). Podemos ver a estampa se repetindo em diferentes cores formando um túnel em volta do homem, evocando a ideia de efeitos alucinógenos. Na visita seguinte, apesar de não ter certeza de que o vestido da avó havia sido trocado por outro igual, mas que não era o dela, estava convicto de que tinham trocado sua avó, não sabia explicar como ou por que haviam feito aquilo, mas aquela não era mais a pessoa com quem conversou na última visita, mesmo que fosse bem parecida (figura 24). No último quadro da HQ, ele está deitado, como um “pedaço de carne que desenha”, escrevendo “socorro” (figura 25). Vários objetos estão em volta do protagonista, como uma cadeira, caneta nanquim, tesoura, uma peça de roupa, um celular, uma folha de papel, um acarteira, um pincel, um maço de cigarros, um papel higiênico, um tinteiro, um cinzeiro, um caderno, entre outros. Mesmo que não explicitamente, é possível interpretar que o mesmo que acontecera com o vestido e com a avó, estava acontecendo com ele. Ele estava sendo substituído. O que acontece nessa narrativa não é uma transformação em animal ou em árvore, mas sim o contrário do que acontece com os personagens das metamorfoses descritas na presente pesquisa: não é o corpo do personagem principal que se transforma, e sim a sua consciência humana. O personagem de Mutarelli não sabe quem é o culpado por isso, mesmo que tenha desconfiado, a princípio, que fosse algum tipo de impacto do Alzheimer da avó. Agora que havia acontecido com ele também, e estava sentindo na própria pele, somente ele poderia explicar, mas fora igualmente trocado.

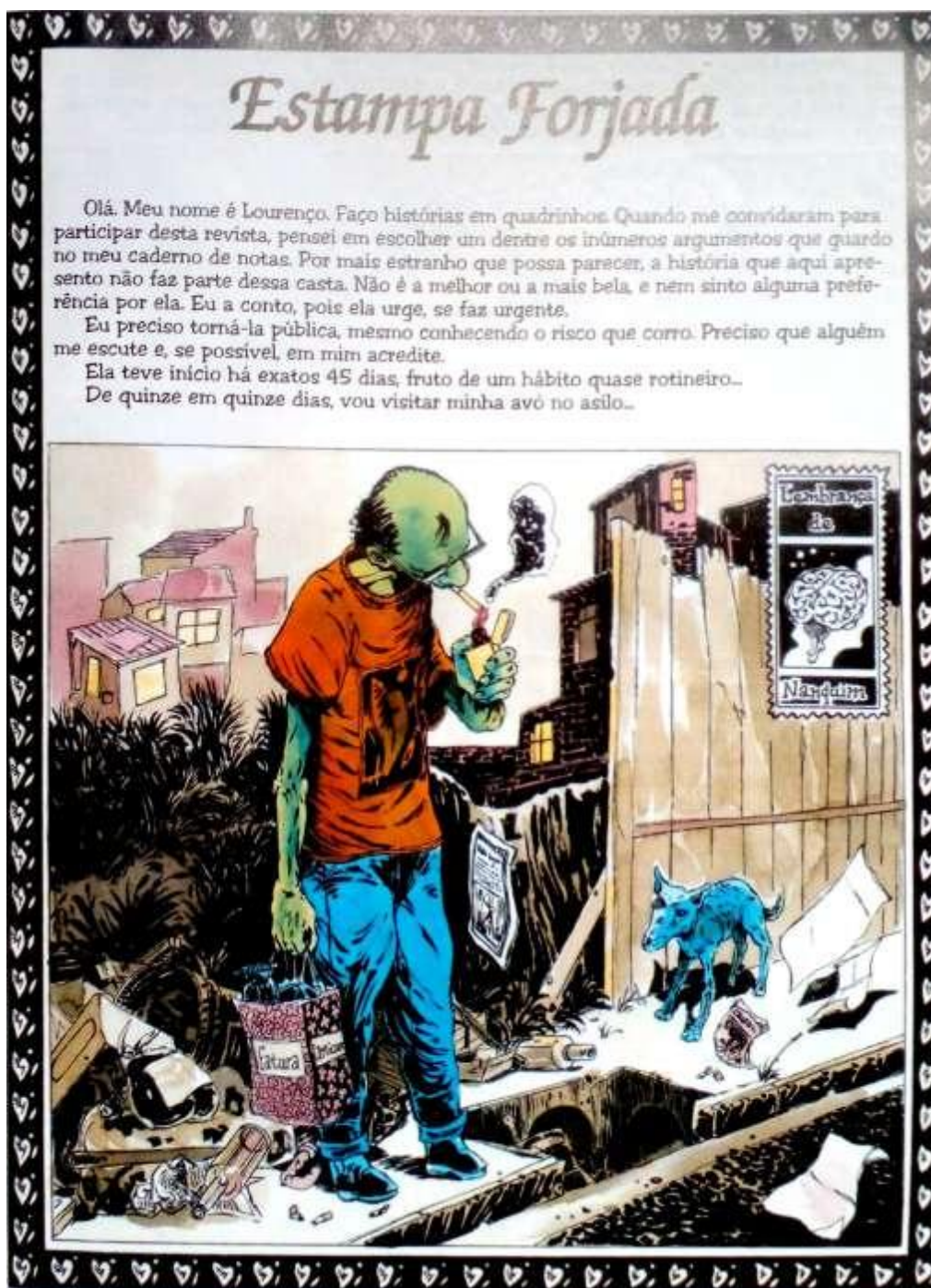
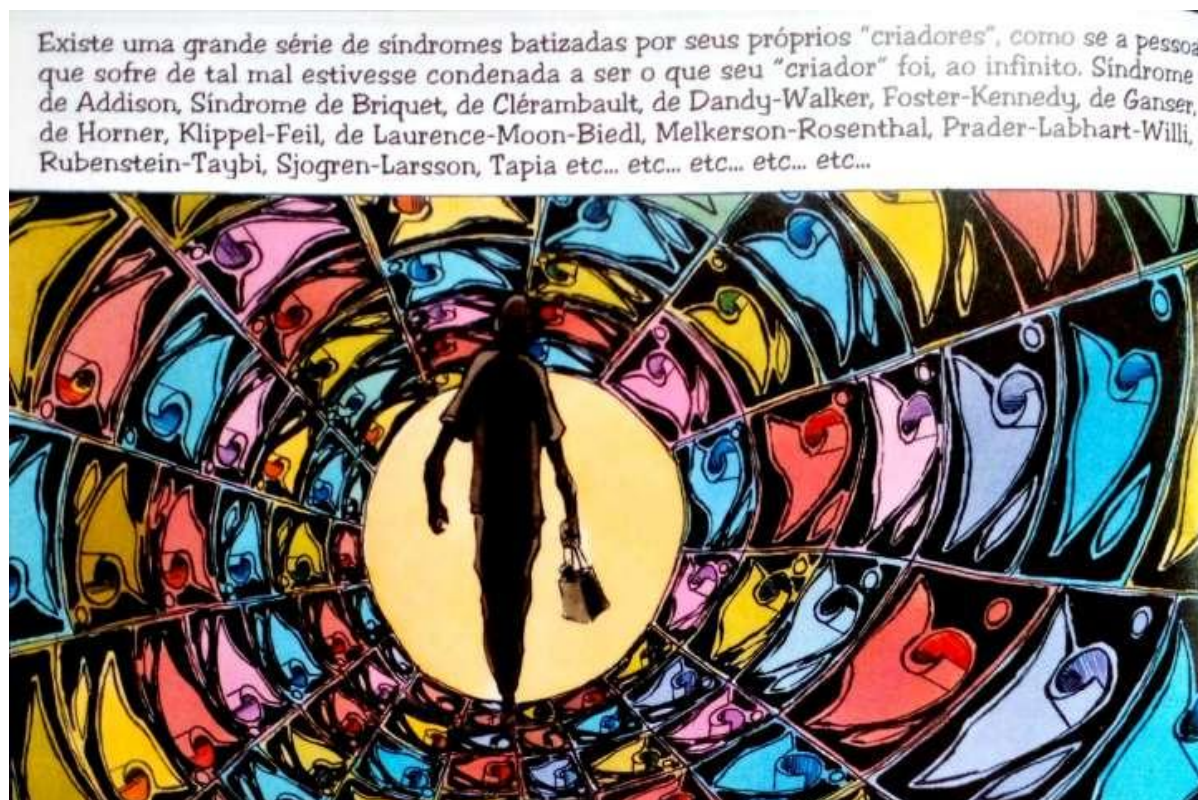
Figura 21. Primeira página da história *Estampa Forjada*.Fonte: *Mundo Pet* (2004)

Figura 22. Visita do protagonista ao lar onde está a avó.



Fonte: *Mundo Pet* (2004)

Figura 23. Protagonista retornando para casa pensando sobre o que a avó lhe disse.



Fonte: *Mundo Pet* (2004)

Figura 24. A “avó” que o protagonista desconfia ter sido substituída.

Esse fato ficou em minha cabeça. Pensei... Vamos esquecer as psicoses que ocorrem no final da vida. Vamos supor que as afirmações de minha avó sejam fatos... Por que alguém trocaria seu vestido e o substituiria por uma imitação? Quem faria isso? Com que objetivo?... Não encontrei resposta. Estamos agora há quinze dias, quando constatei o motivo de minha atual aflição. Em minha última visita, minha avó insistia no assunto e alegava que haviam substituído seu chinelo, sua cama e suas roupas íntimas. Mas foi nesta visita, quinze dias atrás, a última que fiz, que tive a desconcertante certeza de que haviam substituído a minha avó.



Fonte: *Mundo Pet* (2004)

Figura 25. Quadrinho final de *Estampa Forjada*.

Minha camisa não passa de um pedaço de pano, minhas coisas são pedaços de outras coisas. Eu não passo de um pedaço de carne que desenha. Um bife que conta histórias.

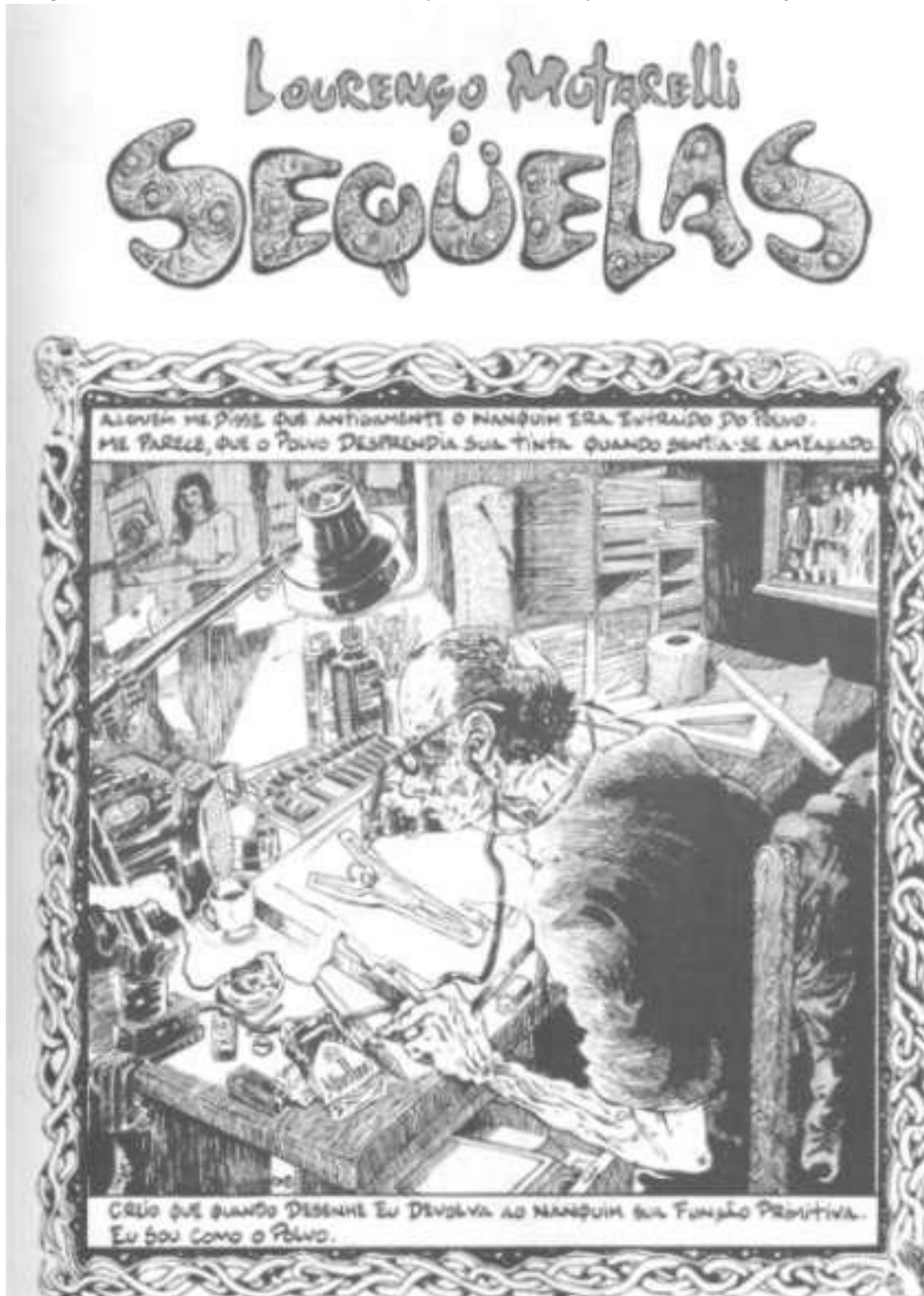


Fonte: *Mundo Pet* (2004)

A falta de explicação do porquê e do modo desses acontecimentos, tanto em Kafka quanto em Mutarelli, causa sentimentos no leitor muito similares, um sentido de desorientação. Não é apenas desse modo, ainda, que um e outro tem suas peculiaridades trançadas. Um de seus maiores aspectos em comum é lidar com o inesperado, o surreal, o absurdo durante uma narrativa que trata da vida cotidiana.

Pisani (2012), em sua dissertação, explicita com clareza sobre a técnica de nanquim feita por Mutarelli, e acrescenta uma das características mais intensas de seus quadrinhos: “A maior parte de seus quadrinhos é feita em preto e branco com a técnica de nanquim e extremamente marcada pela riqueza de detalhes das composições. Em geral, cada quadro é formado por inúmeras imagens que conferem peso e dramaticidade à narrativa” (Pisani, 2012, p. 33). Como exemplo, temos a abertura do quadrinho *Sequelas*, na qual vemos a caoticidade de elementos e a renúncia do branco, isto é, a busca por preencher todo o quadrinho, seja através dos traços ou narrativas.

Figura 26. Abertura da história em quadrinhos *Sequelas*, de Lourenço Mutarelli.



Fonte: Dissertação de Mestrado de Pisani (2012)

Diferentemente do que caracterizamos como “limpo” ao nos referirmos ao fundo branco das mais de 90 ilustrações, a disposição dos desenhos, enfileirados e sequenciados em ordem crescente à metamorfose, a primeira página de *Sequelas* (figura 26) apresenta raros espaços em branco e múltiplos elementos chamativos e significantes. O personagem principal segue as características do autor, como vimos ser inerente a Mutarelli: está trabalhando à mesa, fumando cigarros. Seu braço esquerdo é marcado por muitos traços, dando o aspecto de magreza e

desidratação. O mesmo se aplica à pele do rosto, bastante frisada, como marcas de expressão. Em cima da mesa, é possível encontrar um maço de Marlboro, cinzeiro, isqueiro, xícara com café, luminária, rádio, borracha, apontador, ficha de orelhão, réguas, rolo de papel higiênico, entre outros. Na parte mais central da ilustração, vemos ainda a imagem de Jesus Cristo crucificado e Maria ajoelhada aos seus pés. Nas paredes, muitos organizadores de CDs, pedaços de papéis, uma foto de uma mulher.

Em *A Metamorfose* (2019), edição-objeto de estudo da presente dissertação, podemos observar que o ilustrador Lourenço Mutarelli reutilizou seus traços próprios para a metamorfose do protagonista Gregor, embora tenha assentado o caos que vimos na capa de *Mundo Pet*, igualmente na abertura de *Sequelas*, para dentro do corpo do personagem, abarrotando-o de informações que apenas os olhares mais meticulosos poderiam reparar nos detalhes das transições. Mutarelli conta, na oficina ministrada pelo canal Balada Literária, que preparou as cores de cada imagem de modo que o tom para tingi-las fosse mais avermelhado, fixando-se nos contornos e manchas pretas e pensando em referenciar a cor de uma barata, que é o inseto que Lourenço interpreta ser o que Gregor Samsa se transforma. Para pintar as ilustrações, o artista usou nanquim e guache.

Diferentemente da narrativa textual, a metamorfose através das ilustrações dá um novo ponto de vista para o clássico: desvela a transformação física de Gregor, frisa os sentimentos de dor e agonia que cabem especialmente ao tipo de mutação física; e alcançam, ainda, um tipo de suplemento interpretativo tão característico dos traços de Mutarelli, ao serem colocados ao longo da narrativa texto. Mutarelli aborda a metamorfose de Gregor Samsa etapa por etapa, destacando implacavelmente os detalhes das mudanças e as possíveis dores do personagem, até elucidarmos a morte do protagonista à transcendência e à conclusão da metamorfose. Seus traços nas primeiras ilustrações são quase todos vermelhos e ao decorrer delas, a cor preta vai tomando conta do preenchimento, ao passo que Gregor vai se tornando um inseto.

As ilustrações em *A Metamorfose* começam com o corpo de Gregor Samsa encolhido, seja em posição fetal, seja como, de fato, um feto. Até o início do primeiro parágrafo da narrativa, o protagonista já está em forma humana, sendo que durante todo o restante da obra, as imagens mantêm-se representando Samsa completamente nu. Percebe-se que enquanto a narrativa textual de Kafka começa

descrevendo o despertar de Gregor como um inseto, a narrativa ilustrativa de Mutarelli expõe o protagonista esticando-se de sua posição inicial.

Figuras 27 a 42. Sequência de ilustrações feitas por Lourenço Mutarelli para *A Metamorfose*, primeiras páginas do livro.

Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30



Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34



Figura 35



Figura 36



Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41

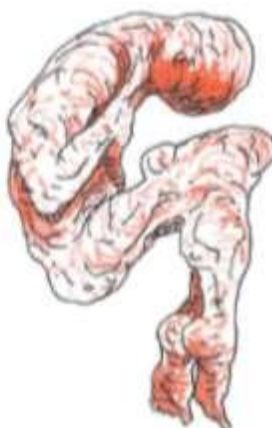


Figura 42

Quando Gregor Samsa,



Fonte: *A Metamorfose* (2019)

Nesta sequência de ilustrações, é possível ver a formação do corpo como humano de Gregor. O que era um feto coberto de pele (figura 27); começa a ganhar algumas formas (figura 28); o contorno do braço esquerdo e da perna direita e um pé (figura 29); os músculos das costas, o contorno mais arredondado da cabeça, a mão e a canela esquerdas e o pé esquerdo se desgrudando do restante do corpo (figura 30); a figura 31 é bastante parecida com a 32, embora o corpo ganhe um pouco mais de massa na primeira; já é possível perceber a formação da orelha esquerda, os músculos de todo o corpo estão mais delineados, e o pé esquerdo se solta do corpo (figura 32); na figura 33, vemos os traços faciais mais desenvolvidos,

a cabeça um pouco mais oval, as costas e a barriga parecem totalmente formados, assim como ambos os braços e as mãos (que já estão com os 5 dedos esticados e bem separados), as pernas e os pés, embora estejam bem perto do corpo, já se soltaram e estão consolidados; nas imagens seguintes (figuras 34, 35 e 36), o corpo começa a se erguer, preparando para a tão importante posição humana com a coluna totalmente ereta; já nas imagens 37, 38 e 39 a personagem sente as partes do corpo, na primeira, as mãos, na segunda, o pescoço e os pés, na terceira, a coluna; as imagens 40, e 41 mostram que as sensações podem ter aumentado até virarem dor; enquanto, por fim, a imagem 42 parece representar a introspecção humana, bastante parecida com a escultura de *O Pensador*, de Auguste Rodin (figura 43).

Figura 43. *O Pensador*, de Rodin.



Fonte: Arteeblog

O Pensador é originalmente parte de outra obra de arte de Rodin chamada *Porta do Inferno*, um portal com mais de 100 pequenas esculturas aglutinadas umas nas outras com a temática de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. *O Pensador* está entre elas, localizado no topo, e representa o próprio Dante inclinado para observar os círculos do Inferno, meditando sobre seu trabalho. Um homem de postura preocupada, corpo ativo e contornado pelos músculos, e alma aflita, que tem inspiração no sofrimento que Dante conseguiu transpassar através de sua poesia.

Em oposição aos personagens de Mutarelli-escritor, o herói de Kafka não necessariamente está nu, na representação ilustrativa da edição, por não ter sentimentos, pudores ou valores moralistas, mas porque sua existência como um inseto é vazia. Antes da metamorfose, Gregor conta que ele era a fonte de renda da família: o pai podia ficar em casa o dia todo, a mãe podia cuidar dos afazeres domésticos e a irmã tinha todas as aulas que queria para se tornar uma encantadora jovem. Quando o protagonista acorda atrasado para o trabalho e não é capaz de se levantar da cama, pois seu casco duro e suas patinhas ainda não tinham entrado em coordenação com os comandos do cérebro humano, tudo muda na vida da família Samsa.

A partir da figura 42, na qual ilustração e texto coabitam a página, podemos perceber que apesar de as ilustrações de Mutarelli estarem distribuídas no meio das páginas ou de modo periférico ao texto, essas ilustrações não conversam diretamente com a narrativa textual. Voltemos à figura 42 para nos aprofundarmos nesta questão. A frase é “Quando Gregor Samsa” e a ilustração: Gregor Samsa em forma humana está em posição próxima à fetal, com a mão direita sob o queixo e a mão esquerda, aparentemente, sob o abdômen, ainda de olhos fechados/grudados. Para prosseguir o pensamento, seguimos para as imagens seguintes:

Figuras 44 a 48. Sequência de ilustrações que relatam o início de *A Metamorfose* (2019) como narrativa textual

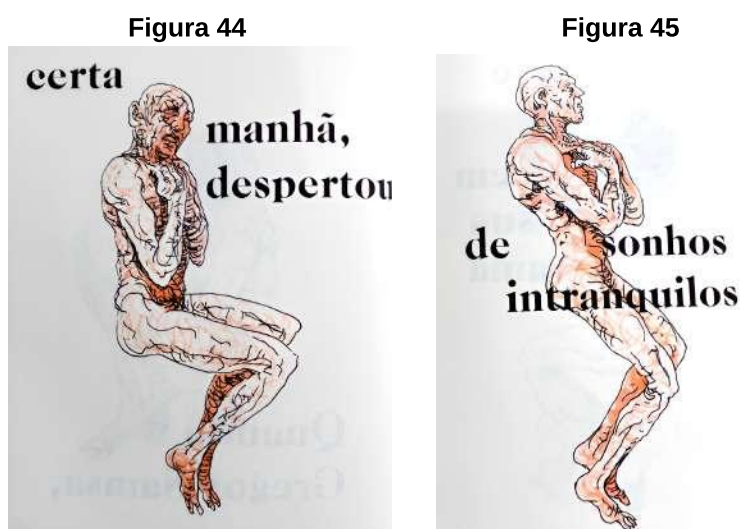
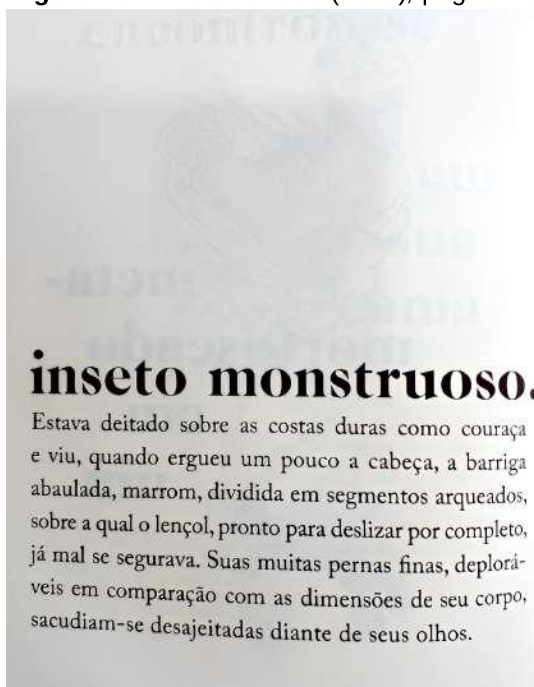


Figura 46



Figura 47

Figura 48. A *Metamorfose* (2019), página 28

Fonte: *A Metamorfose* (2019) - Livro físico²

Na figura 44, “certa manhã, despertou”, enquanto a ilustração de Gregor apresenta um corpo ainda humano, com a coluna ereta e as pernas dobradas em ângulo reto; os cotovelos estão unidos à frente do corpo e as mãos, coladas ao peito, uma ao lado da outra; os olhos, permanecem fechados. Na figura 45, Gregor

²As figuras 29 a 33 foram inseridas na presente dissertação a partir do escaneamento das imagens diretamente do livro físico *A metamorfose* (2019), pois o modo como as ilustrações estão dispostas nas páginas são diferentes no livro digital. Optamos, então, por essa forma, para mostrar quão encaixadas ficam as imagens dentro do texto, diferentemente do modo *ebook*, em que elas aparecem acima ou abaixo da narrativa textual.

está quase em pé, as pernas mais esticadas e as pontas dos dedos, grudadas ao peitoral; os olhos, ainda fechados. Quanto à figura 46, podemos ver o corpo humano de Gregor em uma posição muito parecida com a que está na figura 44, com exceção do rosto, que está virado para frente, levemente inclinado para cima, os olhos e a boca um pouco abertos; na figura 45, os dedos da mão estão bastante esticados, quase se separando da pele do peito. A respeito da figura 47, o tronco continua ereto, ao passo que a parte inferior das pernas se dobra em 45° em relação à parte posterior da coxa; o rosto inclina-se para cima, enquanto os olhos e a boca se abrem, combinados às mãos descoladas do peito, entende-se como dor. Já na figura 48, referente ao restante da célebre frase de Franz Kafka, “inseto monstruoso” aparece em fonte maior do que o restante do texto, sem ilustrações.

Somente pelo fato de Franz Kafka começar a novela declarando que Gregor Samsa não é humano e as ilustrações de Mutarelli terem sido distribuídas desde o início da narrativa até o final com o protagonista despertando humano e concluindo a história como inseto morto, de imediato temos fatos suficientes para identificar que a narrativa gráfica não complementa a narrativa textual, isto é, o texto não é a descrição da imagem, ambas falam de momentos diferentes. Quando abordamos as primeiras páginas da obra (25 a 28), e analisamos caso a caso como fizemos no parágrafo anterior, nada mais temos do que outras provas para tanto. Prosseguiremos com a análise das demais ilustrações, para, mais à frente, dissertarmos mais sobre o objetivo principal da presente pesquisa, a relação entre as imagens e o texto em *A Metamorfose* (2019). Ainda assim, trataremos, daqui em diante, apenas as ilustrações, respeitando a sequência das páginas do livro da edição-objeto em questão.

Figuras 49 a 67. Sequência de ilustrações da primeira parte do livro-objeto da presente pesquisa.

Figura 49



Figura 50



Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55



Figura 56



Figura 57



Figura 58



Figura 59



Figura 60



Figura 61



Figura 62



Figura 63



Figura 64



Figura 65



Figura 66



Figura 67



Fonte: *A Metamorfose* (2019).

Na figura 49, Gregor está virado de modo que é possível ver a parte da frente de seu corpo. Os olhos fechados, a boca ainda aberta. As orelhas são claramente identificadas, sendo que são pontudas na parte superior. Do peito saem finos tubos, como tentáculos, de onde desgrudaram os dedos das mãos. Parece haver, também, alguns resíduos de pele como resto do movimento em que houve a separação das mãos antes grudadas ao peito. É possível notar a formação do órgão genital masculino, pela primeira vez nas ilustrações, de modo discreto. Na figura 50, os pés e as mãos são desproporcionalmente longos, se comparado com os humanos, assim como os dedos. Vê-se que Gregor apoia-se no pé direito, enquanto o esquerdo fica suspenso. Na figura seguinte, o rosto do personagem, dessa vez, é desfocado, nenhum elemento facial é reconhecido. As mãos parecem ter mais de cinco dedos e estes estão ainda mais alongados. Na figura 52, o corpo todo de Samsa parece suspenso, e o mais marcante da ilustração são os “tentáculos” crescendo de seu peito, ficando mais longos e espessos, assim como na figura 53. Na figura 54, os dedos das mãos do protagonista estão tão compridos que é possível confundi-los com os encorpados tubos que se deslocam para fora de seu peito. Já nas imagens 55 a 58, Gregor ajoelha-se; sua expressão, na primeira e na última são de dor, sendo que na 56 e na 57, ao ir se apoiando o corpo sobre os calcanhares, a posição e a expressão no rosto remetem a um momento de introspecção, outra vez, porém, nesta ocasião, Gregor parece inclinar a cabeça e

elevant as mãos, como se em direção ao céu, da mesma forma como quem faz uma oração. Entretanto, o aspecto religioso, na novela de Kafka, não é efetivamente presente. A partir da figura 69, podemos notar que Gregor posiciona novamente os dedos das mãos em seu peito, sendo que, na figura seguinte, vemos que o peito parece puxá-los para dentro, à medida que sua cabeça se inclina para trás, a boca se abre e os olhos se fecham. A dor é bastante clara na figura 61, em que Gregor inclina o tronco para frente, mas as pernas permanecem apoiadas nos calcanhares. O rosto franze, os olhos e a boca parecem apertados. Em relação à figura 62, Gregor já retirou as mãos do peito, e as coloca no rosto, quando vemos que na figura 63, os dedos voltam a colar e o protagonista puxa-os da face, esticando consideravelmente a pele tanto do rosto quanto das mãos. A pele continua a esticar progressivamente nas figuras 64, 65 e 66. No momento em que, na última figura da primeira parte do livro (figura 67), a camada cutânea que tanto se dilata, rompe, formando mais “tentáculos” tão grandes saindo do rosto de Gregor quanto os que ainda estavam fora de seu peito. Só é possível ver os dedos da mão esquerda, que estão desgastados tal como os espessos tubos.

Figuras 68 a 88. Sequência de ilustrações da segunda parte do livro-objeto da presente pesquisa.

Figura 68

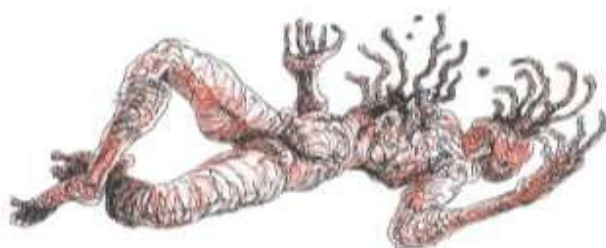


Figura 69



Figura 70



Figura 71



Figura 72

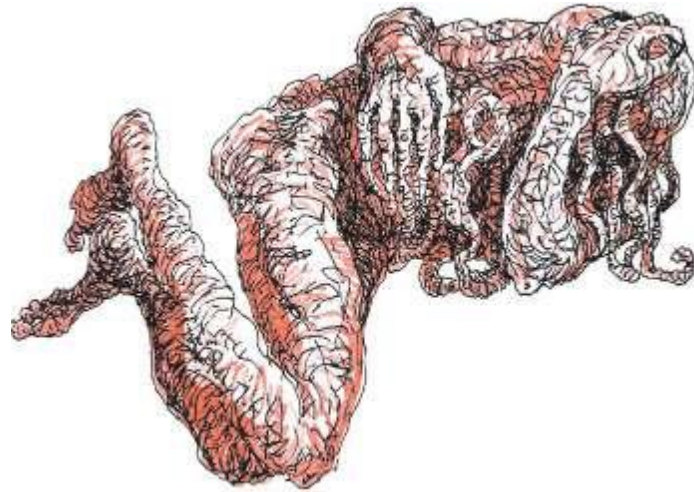


Figura 73

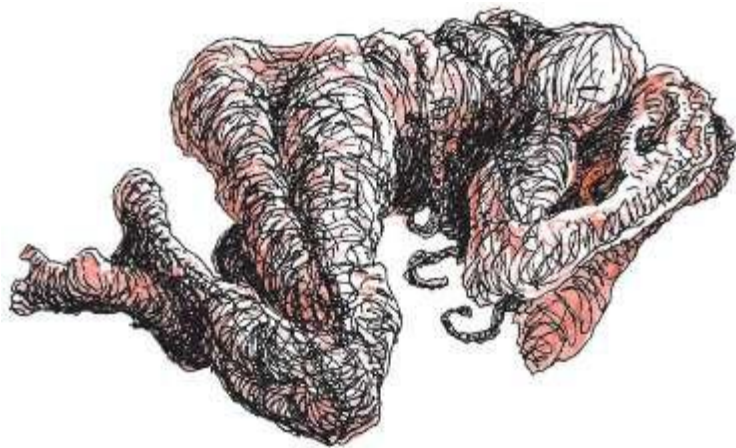


Figura 74



Figura 75



Figura 76

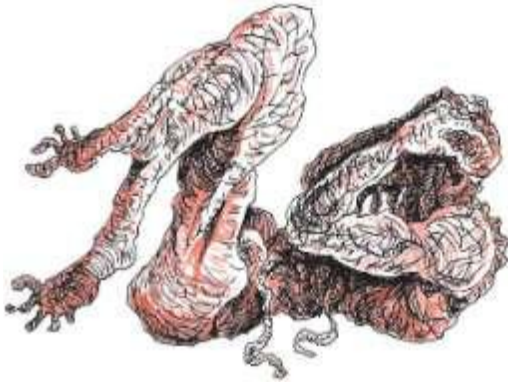


Figura 77

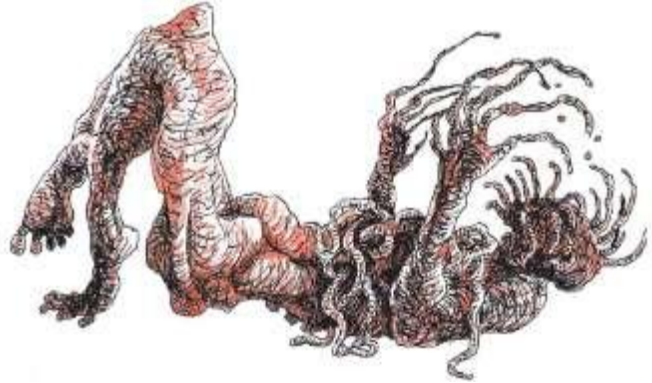


Figura 78

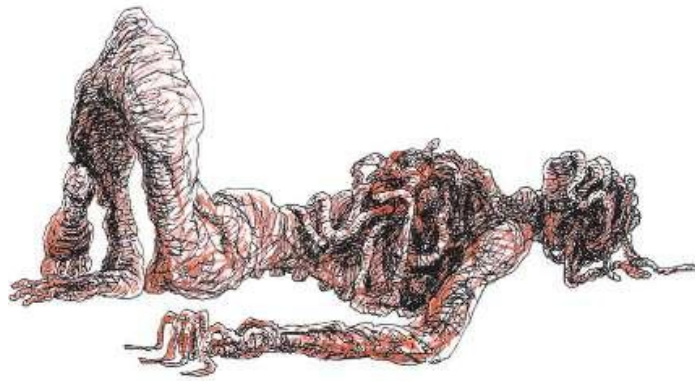


Figura 79



Figura 80



Figura 81

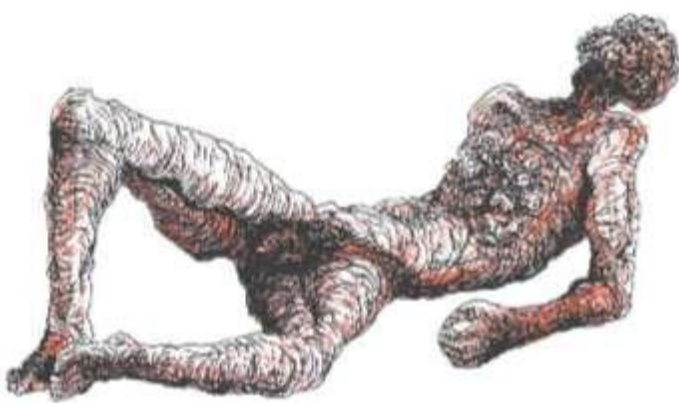


Figura 82



Figura 83



Figura 84



Figura 85



Figura 86



Figura 87



Figura 88



Fonte: *A Metamorfose* (2019).

Na figura 68, Gregor se deita. As pernas se cruzam na altura dos tornozelos. As mãos, os tentáculos do peito e do rosto apontam para cima. Na figura 69, o protagonista fecha os punhos com força, provavelmente sentindo a dor da transformação, embora, na figura 70, as mãos se abram e voltem para uma posição parecida com a da figura 68. O corpo de Gregor se inclina para frente, os braços caem e todos os tentáculos parecem relaxar, sucumbindo à gravidade (figura 71). Um emaranhado de pele e longos tubos se misturam. A perna direita está por cima da esquerda e podemos ver, ainda, que a mão esquerda está sobre a cabeça, enquanto a direita apoia-se por cima da lateral do corpo (figura 72). Na figura seguinte, Gregor está com as duas mãos na cabeça, como quem se desespera. O quadril movimenta-se de modo que as nádegas do protagonista e, também, parte da costas, fiquem para cima. As pernas e os pés se entrelaçam num ângulo insólito. É

a partir dessa ilustração (figura 73) que começamos a notar que a cor preta vai tomando predominância, ao passo que a laranja fica mais clara e/ou preenche os espaços do contorno escuro e bem marcado. Na figura 74, Gregor fica de joelhos, novamente, sua coluna forma uma curva à medida que os cotovelos e a cabeça se apoiam no chão, na mesma linha que estão os joelhos e a parte inferior das pernas. Os tentáculos se espalham no chão. As mãos ficam na nuca, entrelaçadas. Na figura seguinte, Samsa volta a se deitar, agora, numa posição semelhante à fetal. Está de costas para o receptor. Vemos claramente os ossos da coluna, assim como na figura 73; as escápulas e as nádegas são bastante marcantes, enquanto as pernas exibem o mesmo ângulo estranho de duas figuras anteriores. Na figura 76, Gregor se vira com a barriga para cima. Suas mãos permanecem sobre a cabeça, alguns tentáculos descansam no chão e as pernas estão cruzadas, à direita acima. Na figura 66, o protagonista cruza ainda mais as pernas, a cabeça inclina-se para trás e os dedos das mãos se descolam, alongam e elevam-se junto com os tubos da cabeça. Os tentáculos do peito e da barriga se enroscam. Alguns fragmentos de pele que sofrem a separação ficam no caminho. Na figura 78, o corpo de Gregor parece sem vida, a não ser pelas pernas que continuam cruzadas. A magreza remete a um esqueleto humano, sem carne. Os tentáculos estão visivelmente esgotados com o último movimento de romper-se. Em relação às figuras 75 e 76, o corpo todo de Gregor parece se colar ao chão, sendo que a cor preta das ilustrações fica ainda mais forte. Já na figura 81, Gregor se levanta um pouco, apoiando-se pelos cotovelos e pé direito, firmes no chão. A cabeça está levemente inclinada para cima. Nas figuras 82, 83 e 84, o protagonista vai se levantando, a dor não parece incomodá-lo muito, até que fica de joelhos, uma vez mais, na figura 85, braços, ombros e cabeça pendendo para baixo, exibindo cansaço. Quando vemos, na figura 86, em que se apoia nos calcanhares, as mãos e os braços, sobre as coxas e a cabeça baixa, uma dor intensa aparenta abalá-lo, em seguida, na figura 87, em que ergue a coluna e coloca os braços para trás, que logo são cruzados no peito, com as mãos apoiadas na cabeça, como finaliza a parte dois do livro, na figura 88.

Figuras 89 a 98. Sequência de ilustrações da terceira parte do livro-objeto da presente pesquisa.

Figura 89



Figura 90



Figura 91



Figura 92



Figura 93



Figura 94

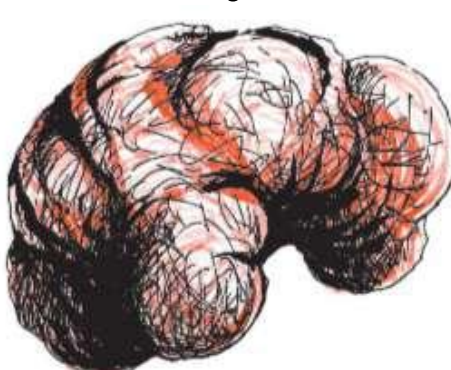


Figura 95



Figura 96



Figura 97



Figura 98

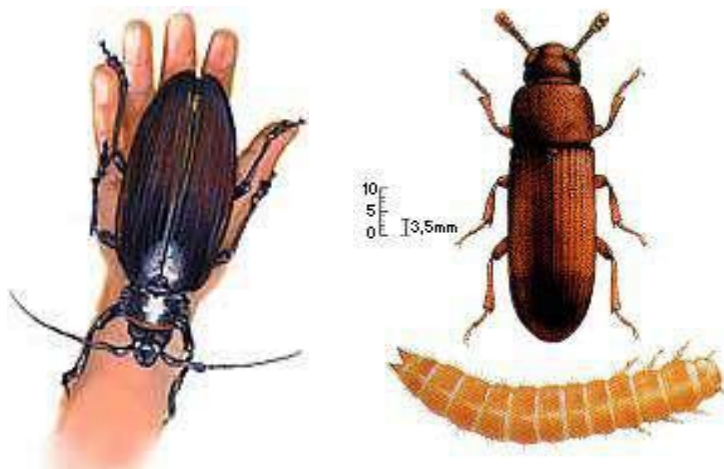


Fonte: *A Metamorfose* (2019)

Na figura 89, o corpo de Gregor encontra o chão. Os membros parecem ir se grudando ao tronco, ao passo que a cor do protagonista passa a ser cada vez mais preta. À medida que as figuras 90, 91 e 92 avançam a metamorfose de Samsa, vemos que, na figura 82, só nos é possível identificar com pouca clareza, a cabeça da personagem. É como se todo o corpo de Gregor tivesse se tornado mais esférico. Entretanto, nas figuras seguintes, vemos que a massa corpórea de Samsa volta a tomar forma, vemos a cabeça e o tronco, se esticando (figuras 94 e 95), enquanto na figura 96, Gregor é envolvido por um tipo de casulo, o que nos faz pensar no ciclo de vida dos insetos.

Segundo o site Mundo Ecologia, os holometábolos são insetos que passam pela metamorfose completa ao longo de sua vida, como o besouro, a borboleta e a mariposa, tendo três etapas: infantil, intermediária e adulta. De acordo com a Fiocruz, existem aproximadamente 300.000 besouros diferentes no mundo. Dois deles, que estavam em destaque no site, nos chamaram atenção. Na figura 99, abaixo, temos o besouro gigante (*Titanus giganteus*), o maior inseto do mundo e o maior invertebrado que voa. Seu peso se aproxima de 70 gramas, enquanto seu comprimento, de 22 cm. Já na figura 91, também abaixo, está o besouro castanho (*Tribolium castaneum*), são muito menores que o anterior, podem viver até 4 anos e tem seu corpo marrom avermelhado, coloração próxima à das baratas.

Figura 99. Besouro gigante. **Figura 100.** Besouro castanho.



Fonte: Fiocruz (2023)

Os besouros são uma espécie muito próxima do inseto monstruoso em que Gregor se transforma, como podemos ver em:

Estava deitado sobre as costas duras como couraça, quando ergueu um pouco a cabeça, a barriga abaulada, marrom, dividida em segmentos arqueados [...]. Suas muitas pernas finas, deploráveis em comparação com as dimensões de seu corpo, sacudiram-se desajeitadas diante de seus olhos. (Kafka, 2019, p. 28)

Ambos os besouros são interessantes para compreendermos a reprodução artística de Lourenço Mutarelli em relação à metamorfose de Gregor Samsa. A respeito do primeiro, é relevante o fato de ser gigante, ao ser comparado com outros insetos; do segundo, sua coloração; considerando os dois, a rigidez do corpo. Não é de conhecimento dos leitores, porém, se Gregor Samsa era capaz de voar, mesmo que na anatomia dos besouros haja um par de asas.

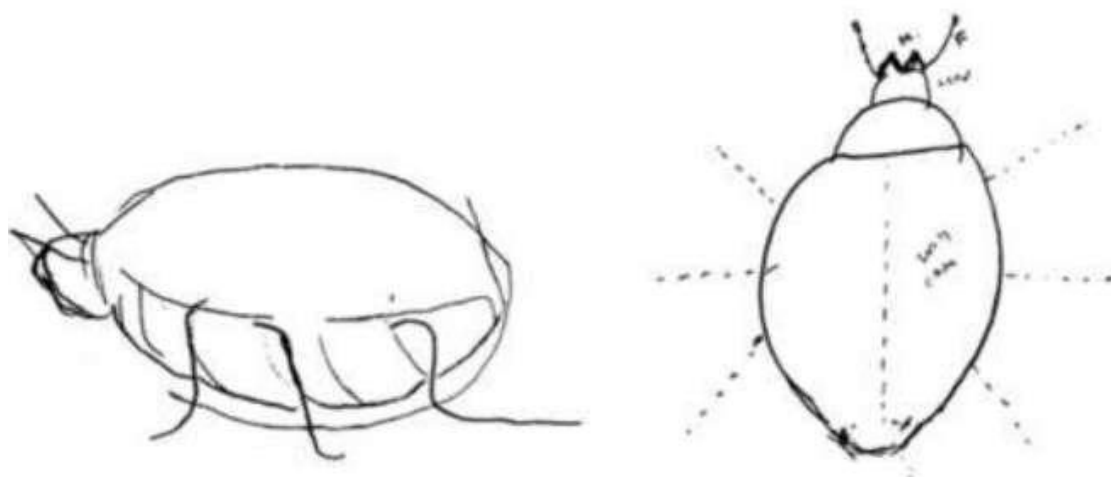
Vladimir Nabokov, romancista e poeta russo-americano, nascido em 1899, tem manuscritos de suas aulas de literatura como professor em universidade, trabalho que exerceu até o enfim sucesso literário que é *Lolita*, registrados em *Lições de Literatura* (2021), na qual ocupa-se em analisar autores como Jane Austen, Charles Dickens, Flaubert, entre outros. Nabokov também entrega interessantes perspectivas, nesta obra, sobre *A Metamorfose*, de Kafka, tanto analisando a narrativa, quanto os personagens, ponderando possíveis teorias sobre a novela, sobretudo em relação a que tipo de inseto deveria ser Gregor Samsa. O autor russo-americano acreditava que Gregor não poderia ser uma barata, pois não

era descrito com o corpo achatado e de pernas grandes. Entretanto, a semelhança com a cor marrom é inegável até mesmo para o autor. (Nabokov, 2021). Do mesmo modo que analisamos, a partir das caracterizações narradas em *A Metamorfose*, no nosso caso, também com o adendo das pesquisas da Fiocruz (2023), Nabokov assume a semelhança do protagonista Gregor Samsa com um besouro.

[...] ele tem uma barriga extremamente convexa, dividida em segmentos, e costas duras e abauladas, sugerindo a existência de estojos de asas. Nos besouros, esses estojos escondem delicadas asinhas que podem se expandir e carregá-los ao longo de quilômetros em um voo bastante acidentado. Curiosamente, o besouro Gregor nunca percebeu que tinha asas debaixo do duro invólucro de suas costas [...]. Ademais, ele possui fortes mandíbulas, que usa para fazer girar a chave na fechadura enquanto se ampara nas pernas de trás, o terceiro e poderoso par de pernas. Daí se deduz que seu corpo mediria cerca de noventa centímetros. No curso da história, ele gradualmente se acostumar a usar essas extremidades - pés e antenas. Esse besouro marrom, convexo, e do tamanho de um cachorro é bem largo. (Nabokov, 2021, p. 329)

Nabokov acrescenta, ainda, um esboço através de um desenho feito por ele mesmo:

Figuras 101 e 102. Representação gráfica de Gregor Samsa transformado em besouro, por Vladimir Nabokov.



Fonte: *Lições de Literatura*, Vladimir Nabokov, p. 329.

Retornando às interpretações das ilustrações de Gregor na edição de *A Metamorfose* (2019), temos, enfim, os últimos desenhos de Mutarelli colocados na edição de 2019. Nelas podemos ver a fase final da transformação de Samsa, o que seria a fase “adulta” do inseto em que ele se metamorfoseou.

Figuras 103 a 115. Última sequência de ilustrações da terceira parte do livro-objeto da presente pesquisa.

Figura 103



Figura 104



Figura 105



Figura 106



Figura 107



Figura 108



Figura 109



Figura 110



Figura 111



Figura 112



Figura 113



Figura 114



Figura 115



Fonte: *A Metamorfose* (2019).

Gregor começa a apresentar um par de mandíbulas (figura 103), que vão tomando mais forma nas figuras seguintes, assim como as seis pernas da ilustração (figuras 104 e 105). Na figura 106, o protagonista levanta a parte dianteira do corpo, ao passo que a inferior também se ergue. Na figura seguinte, o corpo metamorfoseado de Gregor impulsiona para trás, enquanto o abdômen do inseto, para frente. As mudanças de posição, que muito lembram movimentos de dor, seguem até a figura 112. Já na figura 113, podemos notar que a cabeça de

Gregor-inseto não é mais visível, apenas corpo e patas. Sua estrutura agora é quase toda preenchida em preto, e, apesar de não vermos o contorno da cabeça, uma das mandíbulas fica à mostra. Na figura 114, nos é apresentado um único olho, bem no centro do corpo de Samsa. Está aberto. As patas da personagem parecem se encolher para o corpo, tanto que na última figura (115), os membros estão tão encolhidos que o olho não é mais visível.

Como bem percebe Pisani (2012) em relação à nudez dos personagens de Mutarelli:

acontece não apenas no sentido concreto. Pelo contrário, significam mais a inexistência de sentimentos ou pudores, de valores moralistas, significam o vazio de uma existência mais próxima da morte do que da vida [...]. Lourenço arranca-lhes a roupa, mas também a pele, a carne, os órgãos, os ossos. (Pisani, 2012, p. 44)

Na narrativa de Kafka, depois de ter se transformado, Gregor percebe reviravoltas na rotina da família. Seu pai precisa voltar a trabalhar, inclusive dorme vestindo o uniforme. A mãe precisa abrir a casa como uma pensão, para ajudar nas despesas, e passa a cuidar não só do lar, mas também do bem-estar e da alimentação dos hóspedes. A irmã, por sua vez, começa a costurar e bordar para fora, também como um meio de ajuda financeira na casa. Gregor, então, é trancado no quarto e recebe lixo para comer. Ninguém o visita, com exceção de Grete, até o momento em que Samsa filho a ataca por ela querer retirar o quadro preferido dele do quarto.

Está sozinho, submerso em seus pensamentos do passado e suas incertezas sobre si mesmo. Gregor Samsa é ilustrado nu possivelmente porque sua existência está mais próxima da morte do que da vida, tanto que as últimas páginas do texto relatam a morte do protagonista, mas as ilustrações de Mutarelli, a metamorfose efetiva do personagem. A metamorfose de Gregor na narrativa ilustrativa, cujos preenchimentos correspondentes vão ficando cada vez menos laranjas, tornando-se progressivamente pretos, ao contrário do início da narrativa; a metamorfose de Gregor é como a transcendência.

Não podemos deixar omitidas, ainda, algumas ilustrações que não foram inseridas no livro *A Metamorfose* (2019), mas estão presentes no pôster (figura 1) e fazem parte da sequência que ilustra o processo de metamorfose de Samsa. Para

tanto, apresentaremos tais imagens abaixo à título de curiosidade artística-narrativa.³

Figuras 116 a 128. Ilustrações incluídas no pôster feito por Mutarelli, porém não inseridas no livro.

Figura 116

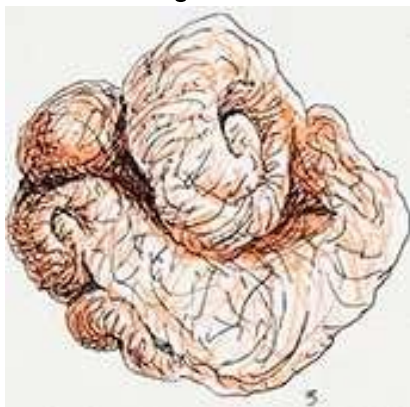


Figura 117



Figura 118



Figura 119



Figura 120



Figura 121

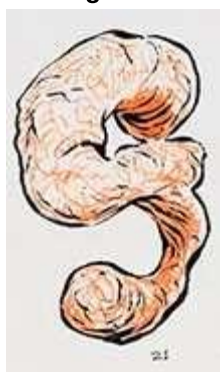


Figura 122

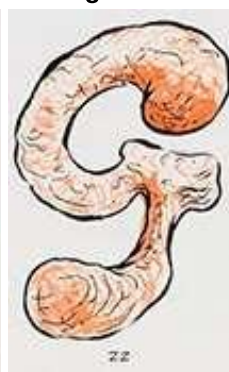


Figura 123



Figura 124



³ Observa-se, a tempo, que abaixo de todas as ilustrações há um número, este número foi feito pelo próprio ilustrador para orientar a sequência de imagens. Tais representações só foram mantidas no pôster, no livro, elas foram editadas e adicionadas sem essa orientação.



Fonte: Galeria de Fotos Antofágica e Folha Uol.

A primeira figura extra (figura 116) faz parte das primeiras ilustrações do livro que antecedem a narrativa textual, fica entre as figuras 28 e 29. Já as figuras 117 a 123 representam uma sequência de transformações no corpo de Gregor Samsa que foi inteiramente suprimida na edição do livro. Algo bastante interessante é como na figura 117 progressivamente até a figura 120, Gregor vai se metamorfoseando para formar a letra G, de Gregor, arredondando e estilizando a fonte até a figura 123. Já a figura 124 é bastante parecida com a figura que a antecede no pôster, a figura 78, com pequenas distinções como o corpo e a cabeça que aparecem mais magros, e a mão esquerda aberta de encontro ao chão. As figuras 125, 126, 127 e 128 se localizam imediatamente depois da figura 115, no pôster, dando aos três pares de pernas a aparência, novamente, de tentáculos, membros bastante flexíveis e mais claros nas ilustrações, enquanto o corpo do inseto permanece sendo preenchido quase totalmente pelo nanquim preto.

Dessa maneira, concluindo a análise das ilustrações, vê-se que o texto de Kafka é pleno por si, no sentido de estar completo, inteiro. No entanto, incorporadas as ilustrações na referente edição de 2019, elas ganham um tipo de autonomia visual em relação ao texto escrito, já que as ilustrações são como uma explicação não relatada na obra do processo de metamorfose de Gregor, não somente imagens que representam o que é dito. As imagens, então, não parecem servir como representação do discurso escrito, e sim como discurso plenamente autônomo quanto à narrativa textual. Entretanto, não se pode omitir o fato que, de acordo com as análises feitas nesta seção, a morte de Gregor nas ilustrações de Mutarelli é disposta imediatamente depois da morte de Gregor de Kafka, um momento de encontro pontual do texto com as imagens. Discutiremos, finalmente, mais sobre essa autonomia e as interpretações das ilustrações em relação ao texto na seção seguinte.

4.1 AS ILUSTRAÇÕES EM FORMA DE NARRATIVA

As ilustrações vistas acima, sejam em forma de prefácio ou distribuídas pelas páginas de *A Metamorfose*, fazem parte da transição de Gregor Samsa humano para inseto. Analisaremos, nesta seção, a inserção das imagens de Mutarelli na obra publicada em 2019, e como a presença destas ilustrações se tornou relevante para a história e para a forma de enxergar esta edição.

Lúcia Santaella (1983), em seu manual *O que é semiótica*, utiliza um acessível discurso para tratar de uma área da linguagem que é um tanto hermética, orientando os interessados em aprender mais sobre os signos na perspectiva de Charles Sandres Pierce, e como os signos estão presentes no nosso cotidiano, sobretudo nas nossas interações com pessoas e coisas, e com o mundo a nossa volta. Acompanhando Santaella (1983) podemos refletir que, apesar de termos uma língua ou diferentes línguas, seja nativa ou adquirida, também somos seres de linguagem. A pesquisadora conceitua linguagem como: “[...] uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros” (Santaella, 1983, p. 16). Podemos nos comunicar oralmente, mas também a partir de gráficos, ícones, números, luzes, nossos sentidos ou expressões e através de imagens. A semiótica, portanto, é a ciência que estuda todos os tipos de linguagem que produzem significado e sentido (Santaella, 1983).

Neste livro, a professora Santaella disserta de modo dinâmico sobre a semiótica, sobretudo a partir do estudo de Charles Pierce (1939-1914), filósofo que foi atuante em diversas áreas como matemática, lógica e linguística. Para estudar os signos, ela esclarece, a tempo, o que é o signo:

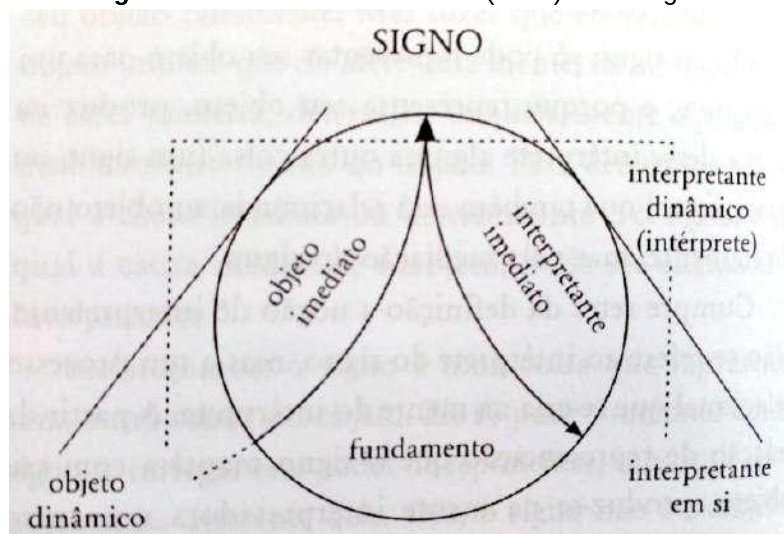
[...] é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade. (Santaella, 1983, p.90)

Citando a palavra “casa”, Santaella (1983) explica que há várias representações desse signo: a pintura, o desenho, a fotografia, etc, porém, nenhum deles são de fato a casa, o objeto.

O signo só pode representar seu objeto para um intérprete, e porque representa seu objeto, produz na mente desse intérprete alguma outra coisa (um signo ou quase um signo) que também está relacionada ao objeto não diretamente, mas pela mediação do signo. [...] o significado de um signo é outro signo - seja esse uma imagem mental ou palpável, uma ação ou mera reação gestual, uma palavra ou um mero sentimento de alegria, raiva... uma ideia, ou seja lá o que for - porque esse seja lá o que for, que é criado na mente pelo signo, é um outro signo (tradução do primeiro). (Santaella, 1983, p. 91)

Aplicando tal explicação ao nosso livro-objeto de pesquisa, então, quando temos ilustrações estas possuem uma relação com seu objeto, Gregor, por exemplo. Na mente dos leitores, que encontram tais desenhos, sejam em forma de prefácio sejam às margens do texto, é reproduzido um outro signo que traduz o primeiro. Explicando mais profundamente sobre esse fenômeno, usaremos o esquema feito por Santaella (1983), apenas explicando e exemplificando os conceitos que nos interessam na presente pesquisa.

Figura 129. Gráfico de Santaella (1983) sobre signo.



Fonte: *O que é semiótica?* (1983), página 82.

Conforme discorre Santaella (1983, p. 92), o objeto imediato é o modo como o objeto dinâmico (que o signo substitui) está representado pelo signo; para nós, a aparência das ilustrações sequenciais de Mutarelli são o objeto imediato, enquanto Gregor Samsa em transformação é o objeto dinâmico. Quanto ao interpretante imediato, a pesquisadora constata que o signo está apto a produzir numa mente interpretadora qualquer, não dependendo da mente, e sim da natureza do signo que ele pode produzir (Santaella, 1983, p. 93). Quanto a nós: o interpretante imediato funciona por meio dos pensamentos a respeito da relação das ilustrações (natureza

do signo) originadas de uma parte da novela de Kafka, porque sabemos que precisou acontecer o processo de metamorfose, mas que não foi narrado pelo autor de Praga, somente por Mutarelli em sua sequência de ilustrações. Já o interpretante dinâmico (intérprete), consiste no que efetivamente o signo produz na mente das pessoas de acordo com sua natureza e potencial (Santaella, 1983, p 93); de acordo com a experiência de leitura de *A Metamorfose*, em qualquer edição lida, reconhecemos a história e a interpretamos. Quando apreciamos a leitura dessa edição da editora Antofágica acompanhando as ilustrações e ocupando os espaços das páginas, nos gera uma sensação de transformação progressiva vinda do protagonista ilustrado. O fato das imagens não relatarem o texto não nos impede, como leitores, de assimilar um processo de metamorfose que, até então, não conhecíamos. Trata-se de uma narrativa gráfica completamente nova.

Gérard Genette, em seu ensaio *Paratextos Editoriais* (2009), analisa partes de um livro que são, muitas vezes, lidas com importância, porém, sem grande relevância se comparadas ao texto de fato que pretendemos ou estamos lendo. O autor francês define, portanto, o termo “paratexto” como “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (Genette, 2009, p. 9). Os paratextos são subordinados ao texto e podem ser pensados de duas formas, como peritexto (título, prefácio, certas notas) e epitexto (conversas, entrevistas, diários íntimos) (Genette, 2009). Dessa maneira, imergimos na ideia dos paratextos para considerar o lugar das ilustrações de Mutarelli no livro de 2019.

A princípio, como dito anteriormente, as ilustrações do artista brasileiro foram criadas sendo pensadas como um prefácio, todavia, foram distribuídas ao longo do livro, junto à narrativa textual, sendo este o produto final. Por conseguinte, Genette afirma sobre os prefácios: “[...] ninguém é obrigado a ler um prefácio, mesmo que essa liberdade nem sempre seja bem-vinda para o autor” (Genette, 2009, p. 11). Como seria, portanto, a leitura do objeto de estudo da presente dissertação se as ilustrações tivessem sido apresentadas no livro antes do início da narrativa textual e não durante? Não seria, decerto, obrigatório lê-las, poderiam os leitores omiti-las. Ainda assim, uma parte das imagens, como vimos, foram deixadas antes da narrativa textual, outra parte, depois do fim do texto e o restante deslocado ao longo da obra. Se os editores tivessem optado por colocar as ilustrações no local de prefácio, elas seriam opcionais aos leitores.

De acordo com Genette (2009), se considerarmos as ilustrações um tipo de prefácio da novela, o que inicialmente era a ideia, consideraríamos como prefácio alógrafo autêntico, tendo o conceito de alografia como “separação entre o destinador do texto (o autor) e o prefácio (prefaciador)” (Genette, 2009, p. 232), autor e prefaciador como pessoas diferentes; e autêntico porque o escritor/ilustrador Lourenço Mutarelli apresenta uma obra ao público que não é sua, é oficialmente de outro autor, Franz Kafka (Genette, 2009).

Se formos pensar, então, no local tradicional das ilustrações, podemos afirmar que elas funcionam como uma parte sendo prefácio, outra parte como ilustrações em seu local comum (durante a narrativa textual) e, por fim, como posfácio. Contudo, depois de analisarmos as imagens, podemos perceber que, apesar de serem subordinadas ao texto, elas não têm a relação de complementaridade tradicional (Schøllhammer, 2016), isto é, as imagens não “ilustram” o que está sendo narrado no texto. Elas, na verdade, funcionam como um tipo de narrativa que promove uma leitura gráfica do processo de metamorfose de Gregor Samsa, parte da história do protagonista que ainda não havia sido contada, a qual antecede a novela de Kafka. Para tanto, não existiria processo ilustrativo sem o texto, não existe esse “paratexto ilustrado” sem *A Metamorfose*.

Entendemos, dessa maneira, que o prefácio de Mutarelli, por um lado, não tem autonomia em relação ao texto, só existe porque a novela de Kafka dá sentido a ele. As ilustrações oferecem informações únicas, que somente elas, até então, podem oferecer, já que Kafka não relatou para seus leitores o processo de metamorfose. Desse modo, as ilustrações apresentam certa dependência ao texto, já que Mutarelli conta a história de Gregor durante a metamorfose, enquanto Kafka, conta o que houve depois; ambas narrativas são encadeadas e intrinsecamente ligadas. Ainda assim, não podemos deixar de destacar o encontro do texto com as ilustrações quando a vida de Gregor chega ao fim, no desfecho da história. Kafka narra a morte e os acontecimentos sucessivos. Sem interrupção, após o ponto final do texto, a edição de *A Metamorfose* de 2019 dispõe as últimas ilustrações de Gregor, já como inseto, sendo a última (figura 102), de acordo com nossas análises, também a morte do protagonista.

Schøllhammer (2016), em sua obra *Além do visível: o olhar da literatura*, procura compreender a relação de sentido que existe entre imagem e texto ao analisar diversos textos escolhidos por ele. No início de seu livro, o autor

dinamarquês, que vive no Brasil, defende de forma brilhante a ideia de imagem mental evocada quando lemos:

O poder da palavra é identificado como o despertar da imagem mental durante a leitura, uma imagem essencial na dinâmica cognitiva que se nutre tanto dos recursos imaginários fornecidos pela experiência viva do leitor, quanto das imagens culturais acumuladas em sua formação como ser social. (Schøllhammer, 2016, p. 7)

Entretanto, nosso foco nesta pesquisa não são as imagens mentais que a novela de Kafka nos proporciona, embora estas sejam reconhecidas em grande parte do mundo como insólitas, por vezes grotescas e estranhas. A intenção nesta seção da dissertação é discutir a relação entre as ilustrações e um outro texto latente, que geralmente apresentam o que Schøllhammer (2016) chamou de “tradicional complementaridade”, mas o que Kafka e Mutarelli têm na edição-objeto é ainda mais. Para Schøllhammer:

A tradicional complementaridade entre palavra e imagem é hoje percebida com base na distinção das respectivas qualidades e deficiências de um e de outro meio de expressão. Às vezes a imagem é designada para “ilustrar” a palavra, isto é, iluminar algo que presumo “obscuro” no sentido imanente da palavra. Em outros casos, a palavra determina o sentido da imagem contra o poder sedutor da representação imediata. A diferença signica entre a representação literal e a visual é que a primeira remete à realidade em sua ausência, enquanto a segunda oferece sua presença substituta: a palavra significa por diferença e a imagem por semelhança. (Schøllhammer, 2016, p. 8)

A situação da narrativa textual e da narrativa gráfica, no presente trabalho, no entanto, não se encaixa perfeitamente em nenhuma das explicações. Vê-se: as ilustrações de Mutarelli não “ilustram” a palavra, isto é, o que está sendo dito no texto de Kafka. Por outro lado, não podemos deixar de notar que é uma maneira de iluminar o “obscuro”, todavia, no caso, algo que ainda não tinha sido revelado no texto: o processo de metamorfose.

Dessa maneira, percebemos que Schøllhammer (2016) menciona a tradição da complementaridade entre a palavra e a imagem, mas não alcança a edição-objeto de estudo. Alcança, a tempo, o que Crumb, em *Kafka de Crumb*, dedica-se a fazer, acompanhando e representando o texto, contribuindo para a expansão do sentido da narrativa, que vemos abaixo:

Figura 130. Quadrinho de Crumb sobre uma das maneiras que Kafka imaginou que poderia morrer.



Fonte: *Kafka de Crumb* (2006), página 3.

A figura 130 é a primeira página da biografia, na qual nos deparamos com traços grotescos e minuciosos, preenchidos com a cor preta. O homem no desenho é Franz Kafka, está trajando roupas formais e tem a lateral de sua cabeça sendo decepada por uma grande faca, fatiando-a em finas porções. Na descrição, retirada dos diários de Kafka, como a maioria das citações que vemos no texto de Mairowitz (2006), encontramos uma das muitas maneiras nas quais Kafka pensou que um dia morreria.

Figura 131. Quadrinho feito por Crumb sobre o modo como Kafka via o pai.

Kafka viveu com os pais durante quase toda a vida (mesmo quando ficou financeiramente independente e poderia ter se mudado), em habitações pequenas, onde sua hipersensibilidade ao ruído era testada diariamente. Para Kafka pai, um gigante, o filho era um fracasso e um *Schlemiel* (imprestável), uma grande decepção. Ele nunca hesitou em fazê-lo saber.



Fonte: *Kafka de Crumb* (2006), página 27.

Na figura 131, percebemos o tom quadrinista mais ressaltado, estilo que é usado em todo o livro. O texto acima, onde Maiowitz narra os fatos, expõe que Kafka morou com os pais quase a vida toda, mesmo depois de conseguir um emprego bom o suficiente para se sustentar. Uma de suas dificuldades, mesmo escolhendo viver na casa da família, era sua hipersensibilidade a ruídos,

frequentemente conflitada por gritos do pai e sua constante reprovação: Herman Kafka deixava claro para o autor que o achava um fracasso, uma decepção. A ilustração nos chama atenção para o modo como Crumb enxerga a fala de Kafka e a evidência no livro: “Eu só poderia viver naquelas áreas não cobertas por você ou fora do seu alcance. Mas, considerando minha ideia de sua magnitude, não restam muitos lugares” (Mairowitz; Crumb, 2006, p. 27), o ilustrador, então, desenha o pai de Kafka deitado de forma sossegada sobre um imenso mapa-múndi, com os braços atrás da cabeça, apoiando-a, e os olhos fechados.

Figura 132. Quadrinho de Crumb ilustrando a apresentação do livro *Na Colônia Penal*, de Franz Kafka

Ao mesmo tempo, acontecimentos tomando forma à sua volta lançarão o século XX em sua Rota do Horror. Como com todas as outras coisas, Kafka pode dizer a hora antes de o relógio soar.



Fonte: *Kafka de Crumb* (2006), página 75.

Finalmente, na figura 132, temos a primeira página de *Na Colônia Penal*, ilustrada por Crumb com uma pequena narrativa de Mairowitz acima. Esta obra, em especial, tem capacidade de convencer os leitores da habilidade de Kafka de prever os acontecimentos de um futuro não muito distante do que vivia, embora não tenha chegado a vivê-lo: os horrores da 2ª Guerra Mundial. *Na Colônia Penal* narra a chegada de um pesquisador estrangeiro que é guiado por um oficial da colônia para conhecer e dar o parecer em relação a uma máquina responsável por punir

“possíveis criminosos”. Possíveis criminosos, entre aspas, porque naquela colônia não havia nenhum tipo de julgamento, tampouco critério do que era ou não um crime, pouco ou muito grave. Para tanto, os condenados sem direito à defesa, eram colocados na máquina de punição para serem corrigidos.

Retornando à figura acima, o título da história aparece em português, em caixa alta; abaixo, um pouco menor, o título em alemão, entre parênteses; tomando o restante da folha, os traços de Crumb apresentando-nos o oficial, responsável pela máquina e o visitante o qual estava naquela ilha para conhecer o aparelho e sua funcionalidade. Destacamos, ainda, elementos nesta primeira página que são de sumo valor para o enredo: as três partes em que se divide a máquina (a cama, as agulhas grandes e pequenas para o desenho e o vidro de ancinho); a escada que leva ao topo da máquina, onde lá será colocado um caderno, que contém todas as punições daquela colônia a serem desenhadas na carne do infrator; um balde e um pano, os quais são usados para quando o transgressor vomita; parte do buraco para qual o sangue, dentre outros excrementos dos punidos, desce através dos canos, e, no final, o próprio corpo, já sem vida e tatuado.

As duas figuras que representam sua biografia (figuras 130 e 131), tão bem explorada nos Diários (2019), e a ilustração (figura 132) da primeira página de *Na Colônia Penal* registram muito bem como Crumb consegue sumarizar o texto e lançá-lo no papel em forma de desenho. Exatamente o que se lê no texto é a tradução do que se vê no desenho, embora nem tudo que esteja no desenho, se leia no texto. Tomando como exemplo a figura 132, realmente a cena inicial da leitura de *Na Colônia Penal* apresenta o visitante e o oficial conversando sobre a máquina. Entretanto, os elementos já inseridos nos desenhos de Crumb contam as próximas páginas, e relembram a quem já leu a história antes para que serve a tal máquina e o fim que ela tomará.

Logo, vistos os exemplos de Crumb e Mairowitz (2006), tão pontuais e apropriados para a reflexão, nota-se que a relação texto-imagem de *A Metamorfose* (2019) é bastante diferente da “tradição da complementaridade” defendida por Schøllhamer (2016). Isto porque as ilustrações de Lourenço Mutarelli não fazem da edição-objeto da presente dissertação um livro ilustrado de forma tradicional, no qual as imagens representam o texto, traduzem o enredo na perspectiva de quem desenha. Nesta arte, podemos observar outra ruptura de tradição, inclusive, assim

como aconteceu entre Gregor Samsa de Kafka, Dafne de Ovídio e Lúcio de Apuleio, mas, no caso, na tradição de ilustrar obras.

Freesz (2015), doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora, explica distintamente a relação imagem e texto em sua dissertação *Texto e Imagem*, que pode ser aplicada com perícia na relação que procuramos compreender:

[...] a imagem produzida suplementa o sentido do texto, permitindo-nos novas associações e questionamentos. Existe aí, então, uma nova forma de entendimento sobre o uso da imagem com o texto. Esta já não está mais como suporte à linguagem, mas também como algo que emancipa o texto e o aumenta, o faz crescer. A imagem não complementa o texto, ela o amplia. (Freesz, 2015, p. 43)

Ao contrário do que acontece em *Kafka de Crumb*, as ilustrações de Mutarelli em *A Metamorfose* não representam graficamente a narrativa de Kafka, pelo menos não concomitantemente. Quando Kafka inicia seu texto já com Gregor transformado, abre-se uma enorme caverna onde está escondida quase toda a história de Samsa antes daquela manhã. O que, portanto, Mutarelli faz, é recortar do início ao fim as transformações do protagonista em inseto, sem nos mostrar, que fique claro, o período em que ocorreu, a duração ou, ainda, as causas de tal metamorfose, assim como não faz Kafka. Mutarelli nos entrega, dessa maneira, a sua leitura sobre a obra e o que seria, então, o prefácio para *A Metamorfose*.

É fato que, ainda, não saberíamos a reação de Franz Kafka, caso este houvesse pedido ao ilustrador brasileiro para realizar tal prefácio. Esta mestrandia acredita, no entanto, que este pedido nunca poderia ter sido feito à Mutarelli em sua parte como ilustrador, somente à sua face escritora, afinal, Kafka não apreciava a ilustração de baratas referenciando sua história (Maiowitz; Crumb, 2006).

As ilustrações que narram o processo de transformação de Gregor e a narrativa textual se encontram na última ilustração, na qual termina a metamorfose de Gregor Samsa em inseto (ilustração) e o protagonista chega ao fim da vida (texto). Nas duas perspectivas, Gregor está na forma de inseto, na narrativa, morto, na ilustração, o corpo está de lado e em posição fetal, as patinhas encolhidas, uma delas, aparentemente, recostada no chão; o único olho, fechado, aparentemente, sem vida.

Jacques Derrida argumenta, na maior parte de seus textos, sobre o rompimento do logocentrismo, referência ao pensamento ocidental, a partir da discussão de forma e conteúdo. Crítica, sobretudo, à dependência criada no Ocidente da escrita e fala, como se a primeira estivesse completamente subordinada à segunda, como se a escrita fosse “menor”. Faremos, então, nesta última parte do capítulo, uma associação à relação que Derrida lança sobre a fala e a escrita: trataremos o que Derrida chama de “fala”, como a narrativa de Kafka, em seu formato sintaxe-verbal, e como “escrita” ocuparia o espaço das ilustrações de Mutarelli.

Quando levamos em consideração, haja visto, dicotomias tradicionais como dentro e fora, verdadeiro e falso, entendemos que a oposição destes remete ao fato de que os dois elementos são exteriores um ao outro, estão habilitados como possíveis matrizes de oposição (Santiago, 1976). Em *Este perigoso suplemento...*, o autor franco-magrebino trata especificamente da teoria de suplementação, embora haja retorno à pauta da suplementaridade em outros textos seus, discutindo sobre algumas passagens de *Confessions*, de Rousseau, que, por sua vez, conta como se tornou escritor, atendo-se mais escritura do que a fala, por uma ausência ou presença que decepciona a mesma (Derrida, 1973). Nessa teoria, Derrida (1973) acredita que a fala seja a expressão natural do pensamento, enquanto a escrita pode se juntar à fala como uma imagem ou representação, mas não natural. Quando diz: “As línguas são feitas para serem faladas, a escritura serve somente de suplemento à fala” (Derrida, 1973, p. 177), entende-se que a fala representa o pensamento por signo, enquanto a escritura tem a mesma função, porém, seria uma representação mediata da fala.

Visto isto, pudemos acompanhar ao longo da análise da seção *A metamorfose em ilustrações*, que Lourenço Mutarelli pode ter colocado à prova a perspectiva de “autonomia da escritura”, defendida por Derrida no trecho, ao dar vida a uma passagem na existência de Samsa completamente anterior à narrativa kafkiana. Em imensa plenitude, Mutarelli se põe a pormenorizar o corpo humano do protagonista de *A Metamorfose* e seu respectivo processo de transformação em inseto.

Assim que temos um texto, como no caso do nosso livro-objeto, tão fadado à imaginação e à criação imagética da narrativa, especialmente do que é Gregor, surge um tipo de “ausência” que não deve ser, obviamente, obrigada a ser suprida -

porém, interessante de ser apreciada -, de criações ilustrativas, de quaisquer origens: quadrinhos, charges, ilustrações, mesmo a partir de Inteligência Artificial. Tal ausência pode funcionar como o que Derrida (1973) chama de complemento, algo para preencher o que não está lá, caso que vimos, à título de exemplo, nas figuras 3, 4, 5 e 6, em que Crumb (2006) quadriniza a novela *A Metamorfose*, reproduzindo-a através de seus traços o que a história conta.

A complementaridade, então, entre um pleno, original e presente, como é *A Metamorfose*, e outro, ausente e exterior, tal qual os quadrinhos sobre a mesma novela em questão, de Crumb e Mairowitz (2006), não marcha ao lado da publicação de 2019 que estamos analisando na presente pesquisa, visto que tanto a narrativa textual kafkiana, quanto a narrativa com ilustrações de Mutarelli são plenas, presentes e originais ao mesmo tempo.

Mutarelli, dessa maneira, ocupa, dentro da narrativa de Kafka, plena, original e presente, um momento “outro, ausente e exterior”, isto é, que antes não existia, e que não se havia feito luz sobre tal: é o caso do processo de metamorfose de Samsa, tornando, assim, suas ilustrações igualmente plenas, originais e presentes (Derrida, 1973).

Para tal interpretação, refletimos sobre o conceito da relação entre fala e escrita, o suplemento:

O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a culminação da presença. Ele cumula e acumula a presença. É assim que a arte, a *tekhné*, a imagem, a representação, a convenção, etc, vem como suplemento da natureza e são ricas de toda essa função de culminação. (Derrida, 1973, p. 177)

E continua:

Mas o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. [...] Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. [...] Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. [...] O signo é sempre o suplemento da própria coisa. (Derrida, 1973, p. 178)

E o suplemento, por si só, é um excesso, uma plenitude potencializando a outra (Derrida, 1973).

As ilustrações de Mutarelli abordadas na edição-objeto de estudo de *A Metamorfose* são uma leitura crítica, não servem como ilustração ao discurso

escrito. As próprias imagens são um discurso, no caso, uma narrativa gráfica de um momento novo não anteriormente narrado por Kafka dentro da novela *A Metamorfose*. Portanto, plenamente ligadas ao texto escrito, subordinadas, de certa forma, e, certamente, derivadas dele, as ilustrações relatam um período totalmente inédito anterior à narrativa, a partir da abertura que a ausência de informações oferta. A leitura gráfica proposta por Lourenço Mutarelli, desta forma, distancia-se profundamente da representação imagética do sintático-verbal do autor tcheco, é um excesso para o texto, potencializa a história já plena e é, assim, um suplemento para o texto de Franz Kafka.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como ressalta Calvino: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (Calvino, 1993, p.11), a edição de 2019 poderia ter sido mais uma publicação, depois de tantas feitas e depois que o próprio autor tcheco levou seu original para a editora, em 1915. Contudo, inova-se com as ilustrações de Lourenço Mutarelli, tanto dispostas sequencialmente em pôster (figura 1), quanto deslocadas pela narrativa textual. Percebemos, portanto, que o sentido da novela de Kafka havia sido ampliado com a adição de tais ilustrações e tivemos o intuito, na presente dissertação, de compreender e investigar a relação texto-imagem de *A Metamorfose* (2019).

Uma de nossas hipóteses, explanadas na introdução, foi sobre a existência de uma autonomia das imagens em relação ao texto. Neste momento, após toda a pesquisa, concluímos que, de fato, existe autonomia das imagens quando pensamos que elas não complementam o texto de Kafka, isto é, elas não representam o que está escrito. Na verdade, as ilustrações de Lourenço Mutarelli contam uma nova narrativa, no caso, gráfica sobre um momento ou mesmo um período de tempo na vida de Gregor Samsa que não havia sido contado pelo autor de Praga: o processo de transformação de Gregor humano para inseto. Tal concepção, dessa forma, ganha uma certa emancipação em relação ao texto, embora as imagens se entrelacem à narrativa textual. Afinal, lidas as ilustrações, que se movem juntamente ao texto, temos o final: Gregor Samsa morre na narrativa de Kafka, conclui-se o enredo escrito; depois do ponto final, outras imagens de Mutarelli são colocadas, que, de acordo com as análises feitas na seção da atual dissertação *A metamorfose em ilustrações*, também representam a morte do inseto Gregor, único momento em que o texto e as ilustrações se encontram no tempo.

Sem embargo disso, nossos objetivos principais foram compreender a relação textual-imagética, os novos significados e a nova relevância dessa ligação para a literatura. A partir do entendimento da (não) autonomia que as ilustrações tomam e vendo-as coabitar as páginas do livro de Kafka na edição da editora Antofágica, podemos entender que decerto a obra do autor tcheco é essencialmente plena, enquanto as ilustrações analisadas formam um vínculo intrínseco com a narrativa textual, acrescentando uma perspectiva inédita da metamorfose,

minuciosamente detalhada do protagonista, sendo algo além da tradicional complementaridade das imagens, dessa maneira, a suplementação do texto.

Retomando a teoria de Derrida (1973) e respondendo às perguntas dos centros de discussão iniciais, que foram: "as ilustrações de Lourenço Mutarelli são mais do que complementos ou representações da narrativa textual, como uma forma de suplementação?", e, "este trabalho ilustrativo do artista brasileiro poderia ser considerado, dessa maneira, uma nova narrativa, no caso, gráfica, da obra?", a ela replicamos: as ilustrações são como um excesso, antes delas, e mesmo depois, sempre foi/é possível ler *A Metamorfose* e compreendê-la. Ainda assim, a completude das ilustrações de Mutarelli vão ao encontro do texto de Kafka. O que o ilustrador brasileiro faz, portanto, é ocupar o lugar da ausência, onde, na história da vida de Gregor, não se sabia como, quando e o porquê de sua metamorfose. Mutarelli supre dando aos leitores uma narrativa visual de como aconteceu esse processo. É dessa forma, então, que Lourenço Mutarelli poderia, claramente, ser fichado não só de ilustrador da edição, mas também de autor das ilustrações.

Em relação à figura 1, ideia inicial da qual se baseou Mutarelli para produzir tais ilustrações, seria, verdadeiramente, uma modificação bastante expressiva para a literatura que houvesse um prefácio, tradicionalmente escrito, em forma de ilustrações. O que analisamos é que além de ser uma nova forma de leitura crítica, também consiste em um texto visual transgressivo, afinal, da perspectiva das regras do texto argumentativo, no caso do prefácio, deve ser escrito no código sintático verbal, privilegiando o "logos", isto é, tudo que se refere à palavra-verbal e/ou ao pensamento. Dessa maneira, ao recorrer às ilustrações, o prefácio de Mutarelli subverte a relação tradicional e moderna entre palavra e lógica/ juízo crítico.

É necessário salientar que o que o ilustrador brasileiro fez, nesta edição-objeto de estudo, foi um movimento intrinsecamente próximo ao que o próprio Franz Kafka fez em sua obra *A Metamorfose*: separar o enredo (a palavra) de uma lógica previamente estabelecida pela cultura literária. Enquanto há uma ruptura ao ilustrar um prefácio, esperadamente escrito, de acordo com a tradicionalidade literária, no caso da narrativa visual criada por Mutarelli, Kafka subverte a tradição e dá uma roupagem nova ao final de sua obra: Gregor Samsa não apresenta um propósito para sua metamorfose e não retorna à forma humana, pelo contrário, mantém-se como inseto até o desfecho, impossibilitando a habitual moral compensatória para o protagonista, que, como comentamos no capítulo As

Metamorfoses, da presente dissertação, acontece com Dafne de Ovídio e Lúcio de Apuleio.

Como bem escrito por Schøllhammer: “A imagem cultural, por sua vez, tem a capacidade de ‘chamar’ as palavras ou de ‘catalisar sentidos’ para o espectador, além de possuir um enorme apelo sensível, seduzindo por sua presença e imediatismo” (Schøllhammer, 2016, p. 8). Nenhuma outra palavra, pessoalmente, traduziria tão profundamente a arte de Lourenço Mutarelli nesta edição de *A Metamorfose* (2019): sensibilidade. Talvez outras do léxico, como ousadia, também poderiam adjetivar bem o trabalho feito, afinal, narra graficamente uma parte que Kafka, o autor da novela, reproduziu, e faz isso com um cuidado tão minucioso.

Ficamos, por fim, ainda ilhados no mundo da literatura quanto a alguns outros mistérios da vida de Gregor Samsa: “por que a metamorfose aconteceu?”, “porque ele não tentou, de alguma forma, voltar à forma humana?”, “quais foram seus sentimentos nos dias que antecederam sua morte?”, entre tantas outras perguntas sobre a narrativa de Kafka, até que outro autor do texto ou das ilustrações, ou, talvez, de outro tipo de arte, nos presenteie com mais uma perspectiva sobre o protagonista de *A Metamorfose*.

REFERÊNCIAS

ABI-SAMARA, Raquel. *O (in)evitável “Monstruoso Bicho Repugnante” (Ungeheueres Ungeziefer) na retradução de Die Verwandlung de Kafka*. Caderno de Traduções, Florianópolis, v. 41, n 3, p. 221-241, set-dez, 2021.

Análise de O Pensador, de Auguste Rodin. Arteeblog, 2015. Disponível em: <https://www.arteeblog.com/2015/11/analise-de-o-pensador-de-auguste-rodin.html>. Acesso em: 6 jul. 2022.

ANTOFÁGICA. *Lourenço Mutarelli fala sobre A Metamorfose*. Youtube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W2-SiCFYDzg>. Acesso em: 12 jul 2022.

APULEIO, Lúcio. *O Asno de Ouro*. Tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Clássicos Cultrix, 1963.

BAKHTIN, Mikhail. Apuleio e Petrônio. *In: Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 1993.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In: O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de M. Z. Mazzani. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 6 ed. Editora Record: Rio de Janeiro, 2008.

Conferência pronunciada na Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo em 1983, por ocasião do centenário de nascimento de Franz Kafka. KAFKA, F. Clássicos. Franz Kafka. Essencial. Tradução de Modesto Carone. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia da Letras, 2011.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka: por um literature menor*. Tradução Cíntia Vieira da Silva. 1 ed.; 3 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DERRIDA, Jacques. Este perigoso suplemento... *In: Gramatologia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973. p. 173-200.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

Diários Franz Kafka - 1909-1912. 1 ed. Porto Alegre: L&PM, 2019.

Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa. 1 ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.

Edições - A Metamorfose. **SKOOB**. Disponível em:
<https://www.skoob.com.br/livro/edicoes/346/edicao:279212?privacy-agree=true>. 22 set. 2023.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

FERREIRA, Ingrid Moreno. *Dafne e Apolo nas Metamorfoses de Ovídio: uma leitura figurativa*. 81 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Unesp/Araraquara. Araraquara, 2020.

FIOCRUZ. Disponível em:
<http://www.fiocruz.br/biosseguranca/Bis/infantil/besouros.htm>. Acesso em: 2 jan. 2023. Ivana Silva: Besouros.

FORUM AUCTIONS. Disponível em:
https://www.forumauctions.co.uk/34/Kafka-Franz-Die-Verwandlung-Metamorphosis-1916?view=lot_detail&auction_no=1001. Acesso em: 22 det. 2023.

FREESZ, Luciana. *Texto e Imagem*. O papel do ilustrador nas narrativas de Alice. 122f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, UFJF, Juiz de Fora, 2015.

FREESZ, Luciana. *Introspecção Criativa: leituras gráficas d' A hora da estrela*, de Clarice Lispector. 176f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, UFJF, Juiz de Fora, 2020.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

KAFKA, Franz. *Clássicos*. Franz Kafka. Essencial. Tradução de Modesto Carone. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia da Letras, 2011.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Tradução de Petê Rissati. São Paulo: Antofágica, 2019.

MAIROWITZ, David Zane; CRUMB, Robert. *Kafka de Crumb*. Tradução de José Gradel. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.

Margaret Imbroisi: PORTA DO INFERNO E O PENSADOR, AUGUSTE RODIN.
História das Artes. Disponível em:
<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/porta-do-inferno-e-o-pensador-auguste-rodin/>. Acesso em: 12 set 2023.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
MEIRELES, Mauricio. *Com vendas pela Amazon, nova editora vai publicar clássicos com roupagem pop*. Folha de São Paulo, 2019. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/com-vendas-pela-amazon-nova-editora-vai-publicar-classicos-com-roupagem-pop.shtml>. Acesso em: 15 jul. 2022.

MUNDO ECOLOGIA, 2019. Disponível em:
<https://www.mundoecologia.com.br/animais/ciclo-de-vida-do-besouro-quantos-anos-eles-vivem/>. Acesso em: 2 jan. 2023. Rafael: Ciclo de Vida dos Besouros.

MUTARELLI, Lourenço. *A arte de produzir efeito sem causa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MUTARELLI, Lourenço. *A Metamorfose*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.
Disponível em: antofagica.com.br/galeria-metamorfose/. Acesso em: 6 jan. 2023.

MUTARELLI, Lourenço. *Jesus Kid*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MUTARELLI, Lourenço. *O Cheiro do Ralo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MUTARELLI, Lourenço. *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MUTARELLI, Lourenço. *O grifo de abdera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MUTARELLI, Lourenço. *Miguel e os demônios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MUTARELLI, Lourenço. *Mundo Pet*. São Paulo: Editora Devir, 2004.

MUTARELLI, Lourenço. *Nada me faltará*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MUTARELLI, Lourenço. *Natimorto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NABOKOV, Vladimir. *Lições de Literatura*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Fósforo, 2021.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Lebooks (Digital), 2020.

PISANI, Heloisa. *O Cheiro do Ralo: a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema de Heitor Dhalia*. 134 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e as Relíquias da Morte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SANTIAGO, Silvano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Além do visível: o olhar da literatura*. 2 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SUTHERLAND, John. Existências absurdas. *In: Uma breve história da literatura*. L&PM, 2013.

TIAGO, V. M. ; SOUSA, F. C. ; RODRIGUES, J. A. M. . *Metamorfoses: a transformação dos mitos e o ato de (re)contar histórias*. *In: XXIV Semana de Estudos Clássicos da UFJF*, 2017, Juiz de Fora. Dossiê: XXIV Semana de Estudos Clássicos da UFJF, 2016, v.4. p. 71-78.

VIEIRA JÚNIOR, Paulo Antônio. *A simbologia animal em O Asno de Ouro, de Lúcio Apuleio*. *MEDIAÇÃO (UEG. PIRES DO RIO)*, v 12, p. 101-116, 2017.