

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA LITERATURA

**HERDEIROS DE KAFKA: METAMORFOSES D'A *METAMORFOSE* NA LITERATURA
BRASILEIRA**

ROGÉRIO DE LIMA CRIZEL

Rio Grande

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA LITERATURA

ROGÉRIO DE LIMA CRIZEL

**HERDEIROS DE KAFKA: METAMORFOSES D'A *METAMORFOSE* NA LITERATURA
BRASILEIRA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sylvie Dion

Rio Grande

2024

Ficha Catalográfica

C936h Crizel, Rogério de Lima.
Herdeiros de Kafka: metamorfoses d'*A metamorfose* na literatura brasileira / Rogério de Lima Crizel. – 2024.
195 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS, 2024.

Orientadora: Dra. Sylvie Dion.

1. *A metamorfose* 2. Metamorfoses 3. Intertextualidade 4. Literatura Comparada 5. Antropofagia I. Dion, Sylvie II. Título.

CDU 82.091

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos CRB 10/2344




SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS




ATA DE DEFESA DE TESE nº 03/2024

No dia doze de abril de dois mil e vinte e quatro, através de videoconferência, realizou-se a 62ª defesa de tese no PPGL-FURG, do doutorando **ROGÉRIO DE LIMA CRIZEL**, intitulada "**Herdeiros de Kafka: metamorfoses d'A metamorfose na Literatura Brasileira**". A sessão foi aberta às catorze horas pelo Profa. Dra. Sylvie Dion (FURG), orientadora da tese e presidente da Comissão de Avaliação que também foi composta pelo Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer (FURG), Prof.ª Dr.ª Kelley Baptista Duarte (FURG), Prof.ª Dr.ª Luciana Paiva Coronel (FURG) e Prof.ª Dr.ª Luciana Wrege Rassier (UFSC). Depois da apresentação, arguição e respostas, a Comissão decidiu que **APROVA** o doutorando neste requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de concentração em História da Literatura. Após, a presidente publicou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata.


Prof.ª Dr.ª Sylvie Dion (orientadora – FURG)

Documento assinado digitalmente
 SYLVIE DION
Data: 12/04/2024 17:48:21-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer (FURG)


Documento assinado digitalmente
 ANTONIO CARLOS MOUSQUER
Data: 13/04/2024 06:00:18-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.ª Dr.ª Kelley Baptista Duarte (FURG)

Documento assinado digitalmente
 KELLEY BAPTISTA DUARTE
Data: 12/04/2024 18:24:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.ª Dr.ª Luciana Paiva Coronel (FURG)

Documento assinado digitalmente
 LUCIANA PAIVA CORONEL
Data: 13/04/2024 10:50:55-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
 LUCIANA WREGE RASSIER
Data: 16/04/2024 13:33:09-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.ª Dr.ª Luciana Wrege Rassier (UFSC)

Dedico este trabalho aos meus pais Saul e Ana Maria pelo incentivo e apoio constantes. O amor e o zelo de vocês fizeram com que eu chegasse até aqui.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por mais uma etapa concluída nessa minha longa caminhada acadêmica. Sou eternamente grato por tudo o que sou e por tudo o que conquistei até hoje.

Aos meus pais, Saul e Ana Maria, pelo incentivo e pela compreensão diária em todos os momentos e, principalmente, nas horas de instabilidade emocional e insegurança ao longo dessa jornada de pesquisa.

À professora Sylvie Dion, pela orientação, dedicação, carinho e compreensão e, igualmente, por ter-me concedido liberdade epistemológica, ter confiado no meu trabalho e ter aceitado o desafio de orientar uma Tese de Doutorado sobre a obra-prima de Kafka.

Aos membros da banca, professores Antonio Carlos Mousquer, Kelley Baptista Duarte, Luciana Paiva Coronel e Luciana Wrege Rassier por terem se disponibilizado a ler este trabalho e concederem suas contribuições críticas para o aprimoramento do mesmo.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Certamente, aprendi muito com cada um de vocês e, se cheguei até aqui, foi porque vocês me inspiraram a iniciar essa longa caminhada desde os tempos da graduação.

À Isabel Mendes Faria, por sempre ter sido nossa amiga e socorrista nos momentos de crise e de dificuldade.

À CAPES, pelo incentivo financeiro, concedendo-me uma bolsa de pesquisa integral para a concretização deste trabalho.

E, finalmente, a Franz Kafka, por ser o criador do meu objeto de estudo permanente e por ter permitido que eu alcançasse o doutoramento através do estudo de sua obra-prima.

Portanto, o meu destino final não poderia ser outro: metamorfosear-me em GRATIDÃO.

“O mundo da arte não é o da imortalidade, é o da metamorfose”.

(André Malraux)

RESUMO

Esta Tese de Doutorado tem como objetivo o estudo do tema da metamorfose na Literatura Brasileira e da relação estabelecida entre essas obras brasileiras e a novela *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, a grande referência sobre essa temática. Após uma longa pesquisa, observamos que muitos autores brasileiros trabalham o tema da metamorfose, fazem releituras da obra-prima kafkiana e transformam-na em outros textos com novos sentidos. Sendo assim, ao longo desta pesquisa, faremos uma leitura diacrônica e comparativa entre *A metamorfose* (1915) e oito obras brasileiras que trabalham o tema da metamorfose, procurando demonstrar, além das semelhanças e das diferenças existentes, em que medida essas obras brasileiras tornam-se novos textos, autênticos e originais, subvertendo plenamente o sentido primeiro do texto-fonte kafkiano. Desse modo, nosso *corpus* de análise é formado por sete contos e um romance: o conto “Metamorfose” (1926), de Humberto de Campos, o conto “Teleco, o coelhinho” (1965), de Murilo Rubião, o conto “O arquivo” (1972), de Victor Giudice, os contos “A metamorfose” (1982) e “Metamorfose” (2001), de Luis Fernando Verissimo, o conto “O inseto” (2005), de Lúcia Bettencourt, o conto infantojuvenil “A metamorfose do Lívio” (2009), de Liana Leão e o romance *Macha* (2019), de Claudia Tajés. Nessa perspectiva, as teorias de Tania Franco Carvalhal (1986), Sandra Nitrini (1994), Leyla Perrone-Moisés (1982), Julia Kristeva (1966), Tiphaine Samoyault (2001), Roland Barthes (1973), Gérard Genette (1982), Haroldo de Campos (1980) e, principalmente, a noção de antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade (1928) ajudarão a embasar nossas análises e reflexões. Nesse sentido, procuraremos demonstrar que através do processo antropofágico estabelecido entre os autores brasileiros (antropófagos) e a novela *A metamorfose* (texto assimilado) os textos brasileiros podem ser considerados metamorfoses d’*A metamorfose*.

Palavras-chave: *A metamorfose*; metamorfoses; intertextualidade; Literatura Comparada; antropofagia.

RÉSUMÉ

Cette Thèse de Doctorat vise à étudier le thème de la métamorphose dans la Littérature Brésilienne et la relation entre ces œuvres brésiliennes et le roman *La métamorphose* (1915), de Franz Kafka, la grande référence sur ce thème. Après de longues recherches, nous avons observé que de nombreux auteurs brésiliens travaillent le thème de la métamorphose, réinterprètent même le chef-d'œuvre de Kafka et le transforment en d'autres textes aux significations nouvelles. Donc, tout au long de cette recherche, nous réaliserons une lecture diachronique et comparative entre *La métamorphose* (1915) et huit œuvres brésiliennes qui travaillent le thème de la métamorphose, en cherchant à démontrer, outre les similitudes et les différences existantes, dans quelle mesure ces œuvres brésiliennes créent des textes nouveaux, authentiques et originaux, renversant complètement le sens premier du texte source kafkaïen. Ainsi, notre *corpus* d'analyse est composé de sept contes et d'un roman: le conte "Metamorfose" (1926), de Humberto de Campos, le conte "Teleco, o coelhinho" (1965), de Murilo Rubião, le conte "O arquivo" (1972), de Victor Giudice, les contes "A metamorfose" (1982) et "Metamorfose" (2001), de Luis Fernando Verissimo, le conte "O inseto" (2005), de Lúcia Bettencourt, le conte pour enfants "A metamorfose do Lívio" (2009), de Liana Leão et le roman *Macha* (2019), de Claudia Tajés. Dans cette perspective, les théories de Tania Franco Carvalhal (1986), Sandra Nitrini (1994), Leyla Perrone-Moisés (1982), Julia Kristeva (1966), Tiphaine Samoyault (2001), Roland Barthes (1973), Gérard Genette (1982), Haroldo de Campos (1980) et, principalement, la notion d'anthropophagie culturelle proposée par Oswald de Andrade (1928) contribueront à étayer nos analyses et réflexions. En ce sens, nous chercherons à démontrer qu'à travers le processus anthropophagique établi entre les auteurs brésiliens (anthropophages) et le roman *La métamorphose* (texte assimilé) les textes brésiliens peuvent être considérés comme des métamorphoses de *La métamorphose*.

Mots-clé: *La métamorphose*; métamorphoses, intertextualité; Littérature Comparée; anthropophagie.

RESUMEN

Esta Tesis Doctoral tiene como objetivo estudiar el tema de la metamorfosis en la Literatura Brasileña y la relación que se establece entre estas obras brasileñas y la novela *La metamorfosis* (1915), de Franz Kafka, gran referente sobre este tema. Después de una larga investigación, observamos que muchos autores brasileños trabajan sobre el tema de la metamorfosis, reinterpretan la obra maestra de Kafka y la transforman en otros textos con nuevos significados. Siendo así, a lo largo de esta investigación, realizaremos una lectura diacrónica y comparada entre *La metamorfosis* (1915) y ocho obras brasileñas que trabajan el tema de la metamorfosis, buscando demostrar, además de las similitudes y diferencias existentes, en qué medida estas obras brasileñas crean textos nuevos, auténticos y originales, subvirtiéndolo por completo el significado primario del texto fuente kafkiano. De esta manera, nuestro *corpus* de análisis es compuesto por siete cuentos y una novela: el cuento “Metamorfose” (1926), de Humberto de Campos, el cuento “Teleco, o coelhinho” (1965), de Murilo Rubião, el cuento “O arquivo” (1972), de Victor Giudice, los cuentos “A metamorfose” (1982) y “Metamorfose” (2001), de Luis Fernando Verissimo, el cuento “O inseto” (2005), de Lúcia Bettencourt, el cuento infantil “A metamorfose do Lívio” (2009), de Liana Leão y la novela *Macha* (2019), de Claudia Tajés. Desde esta perspectiva, las teorías de Tania Franco Carvalhal (1986), Sandra Nitrini (1994), Leyla Perrone-Moisés (1982), Julia Kristeva (1966), Tiphaine Samoyault (2001), Roland Barthes (1973), Gérard Genette (1982), Haroldo de Campos (1980) y, principalmente, la noción de antropofagia cultural propuesta por Oswald de Andrade (1928) ayudarán a sustentar nuestros análisis y reflexiones. En este sentido, buscaremos demostrar que a través del proceso antropofágico establecido entre los autores brasileños (antropófagos) y la novela *La metamorfosis* (texto asimilado) los textos brasileños pueden ser considerados metamorfosis de *La metamorfosis*.

Palabras clave: *La metamorfosis*; metamorfosis, intertextualidad; Literatura Comparada; antropofagia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 METAMORFOSES NA HISTÓRIA DA LITERATURA	22
1.1 <i>Odisseia</i> , de Homero.....	22
1.1.1 A primeira metamorfose da História da Literatura	24
1.2 <i>O asno de ouro</i> , de Apuleio	25
1.2.1 A magia e as metamorfoses.....	26
1.3 <i>As metamorfoses</i> , de Ovídio	29
1.3.1 Deuses divinamente humanos	31
1.4 <i>As mil e uma noites</i>	32
1.4.1 O mote para <i>As mil e uma noites</i>	33
1.4.2 Metamorfoses em <i>As mil e uma noites</i>	34
1.5 <i>Sonho de uma noite de verão</i> , de William Shakespeare	36
1.5.1 A peculiar metamorfose de Novelo.....	38
2 A METAMORFOSE DAS METAMORFOSES.....	40
2.1 O inseto protagonista da novela <i>A metamorfose</i>	45
2.2 Outras reflexões sobre a novela <i>A metamorfose</i>	50
2.3 Antíteses na novela <i>A metamorfose</i>	53
2.4 Preparativos para um casamento no campo e a origem de <i>A metamorfose</i>	54
2.5 Erisícton e Gregor Samsa: irmãos na fome.....	57
2.6 <i>O asno de ouro</i> x <i>A metamorfose</i>	59
2.7 “História do segundo calândar” e <i>A metamorfose</i>	60
3 LITERATURA COMPARADA, INTERTEXTUALIDADE E ANTROPOFAGIA	61
3.1 LITERATURA COMPARADA.....	61
3.1.1 Literatura Comparada: por uma definição	66
3.1.2 A função da Literatura Comparada	68
3.1.3 Literatura Comparada hoje.....	70
3.2 INTERTEXTUALIDADE.....	74
3.2.1 Intertextualidade e originalidade.....	81
3.2.2 Intertextualidade e paródia	83
3.3 ANTROPOFAGIA	89
3.3.1 Antropofagia e transculturação	97

3.3.2 Antropofagia nas artes brasileiras	101
4 METAMORFOSES D'A <i>METAMORFOSE</i> NA LITERATURA BRASILEIRA.....	106
4.1 Humberto de Campos (1886-1934)	108
4.1.1 “Metamorfose” (1926)	109
4.1.2 Gregor Samsa e sr. Laripette: duas metamorfoses animais.....	110
4.2 Murilo Rubião (1916-1991).....	112
4.2.1 “Teleco, o coelhinho” (1965).....	113
4.2.2 Teleco/Barbosa: um parente distante de Gregor Samsa.....	116
4.3 Victor Giudice (1934-1997).....	118
4.3.1 “O arquivo” (1972).....	119
4.3.2 Gregor Samsa e João: alienação, metamorfose e morte	123
4.4 Luis Fernando Verissimo (1936-).....	129
4.4.1 “A metamorfose” (1982).....	130
4.4.1.1 Verissimo antropófago: devoração e transformação de <i>A metamorfose</i>	133
4.4.2 “Metamorfose” (2001)	134
4.4.2.1 Gregor Samsa e Gregório Souza: a criatura transforma-se em seu criador	138
4.5 Lúcia Bettencourt (1969-).....	140
4.5.1 “O inseto” (2005)	140
4.5.2 “O inseto”, de Lúcia Bettencourt: <i>A metamorfose</i> invertida.....	150
4.6 Liana Leão	152
4.6.1 “A metamorfose do Lívio” (2009)	153
4.6.2 Gregor Samsa e Lívio lagartixa: duas metamorfoses, dois destinos opostos.....	157
4.7 Cláudia Tajes (1963-)	159
4.7.1 <i>Macha</i> (2019)	160
4.7.2 <i>Macha</i> , de Cláudia Tajes: uma releitura feminina de <i>A metamorfose</i>	172
CONCLUSÃO.....	175
REFERÊNCIAS	182

INTRODUÇÃO

Franz Kafka nasceu na cidade de Praga, atual República Tcheca, em 3 de julho de 1883. Membro de uma família judaica de classe média, Kafka era filho do comerciante Hermann Kafka (1852-1931) e de Julie Löwy Kafka (1856-1934). O escritor tcheco era o primogênito de Hermann e Julie e teve cinco irmãos: Georg e Heinrich, que faleceram ainda na infância, quando Kafka tinha apenas seis anos, e Gabriele (1889-1944), Valerie (1890-1942) e Otilie (1892-1943), todas assassinadas nos campos de concentração, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Segundo seus biógrafos, Kafka teve uma infância solitária, porque os pais passavam o dia inteiro trabalhando na loja da família, deixando Kafka e seus irmãos aos cuidados das empregadas da casa. Desde a infância, Kafka recebeu a influência de três culturas diferentes (tcheca, judaica e alemã) e sempre se sentiu esmagado pela presença opressora do pai, Hermann, o que gerou diversos conflitos entre eles e transpareceu em diversas obras do autor, como, por exemplo, o conto “O veredicto” [*Das Urteil*] (1912) e a novela *A metamorfose* [*Die Verwandlung*] (1915), nos quais os filhos são aniquilados pelas figuras paternas.

Embora fosse fluente tanto em tcheco como em alemão, Kafka considerava o alemão a sua língua materna, o que o tornava parte da minoria da população, visto que a maioria dos habitantes de Praga falava o tcheco. Em 1901, Kafka entra na Universidade Alemã de Praga, onde se forma em Direito no dia 18 de julho de 1906. Depois de formado, entre outubro de 1907 e julho de 1908, Kafka trabalha na Companhia de Seguros Assicurazioni Generali e, posteriormente, no Instituto de Seguro de Acidentes de Trabalho, no qual trabalha durante 14 anos.

Em seus diários, Kafka expressa sua grande frustração por não poder viver exclusivamente da Literatura, que era seu maior objetivo. Já na infância, Kafka escreve pequenas peças teatrais para que as irmãs encenassem para os pais, mas, infelizmente, desse período de sua vida nenhuma obra restou. Nesse sentido, sua estreia literária ocorre em 1908, quando Kafka publica a coletânea de contos *Contemplação* [*Betrachtung*], no jornal literário

Hyperion. Ainda em vida, Kafka publica *A metamorfose* [*Die Verwandlung*] (1915) e *Um médico rural* [*Ein Landarzt*] (1919).

Depois de sua produção literária, o que mais atrai a atenção do público leitor e dos pesquisadores de Kafka é a vida pessoal do autor. Em sua curta existência, Kafka foi noivo de Felice Bauer (1887-1960) e de Julie Wohryzek (1891-1944), namorado de Milena Jesenská (1896-1944) e companheiro de Dora Diamant (1898-1952), com quem compartilhou os últimos dias de sua vida. Nesse período em que viveu em Berlim na companhia de Dora Diamant, Kafka incinerou cerca de 90% de seus manuscritos, ou seja, o que conhecemos hoje como sua obra é somente 10% de tudo o que o autor escrevera ao longo da vida.

Diagnosticado com tuberculose laríngea desde 1917, Kafka aposenta-se precocemente em 1922, devido ao seu precário estado de saúde. Por essa razão, o autor passa os últimos anos de vida internado em diversos sanatórios, procurando a cura para sua doença fatal. No entanto, suas tentativas se mostram infrutíferas e Kafka falece no sanatório Hoffmann, de Kierling, próximo a Viena, na Áustria, no dia 3 de junho de 1924, a um mês de completar 41 anos. Desse modo, seu corpo é trazido de volta à cidade de Praga e sepultado no Novo Cemitério Judeu, em Žižkov, no dia 11 de junho de 1924.

Atualmente, podemos afirmar que Franz Kafka é o maior escritor tcheco e um dos maiores autores de língua alemã de todos os tempos, sendo ainda considerado pelos críticos literários um dos grandes autores do século XX. Seu nome foi imortalizado por suas inúmeras obras, tais como: *A metamorfose* [*Die Verwandlung*] (1915), *Na colônia penal* [*In der Strafkolonie*] (1919), *O processo* [*Der Prozess*] (1925) e *O castelo* [*Das Schloss*] (1926). Todavia, *A metamorfose* é o texto kafkiano mais conhecido, lido e estudado entre todas as obras do autor e, por esse motivo, é sua grande obra-prima, e segue sendo meu objeto de estudo também nessa Tese de Doutorado.

Em 2024, ano em que concluímos a escrita dessa Tese, recordamos os cem anos de falecimento de Kafka, ocorrido no dia 3 de junho de 1924, a um mês do autor completar 41 anos. Mesmo depois de um século de sua morte, a obra kafkiana está mais viva e revitalizada do que nunca. Sua fortuna crítica segue sendo ampliada, novos leitores continuam sendo impactados por seus textos a cada dia e novas leituras de suas obras emergem no meio acadêmico, como esta minha pesquisa, por exemplo.

Nessa Tese de Doutorado, propomos o estudo do tema da metamorfose na Literatura Brasileira e da relação antropofágica estabelecida entre essas obras brasileiras e a novela *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka. Contudo, antes de entrar na estrutura do presente trabalho, torna-se imprescindível relatar a minha trajetória enquanto admirador e pesquisador da obra de Kafka até a presente data. O meu contato inicial com os textos de Kafka se deu ainda na adolescência e é, portanto, muito anterior ao meu ingresso na faculdade de Letras. Nesse período, entre leituras de best-sellers e de grandes clássicos da Literatura Universal, alguns escritores se tornaram minha obsessão: Johannes Mario Simmel (1924-2009), com seus extensos romances sobre os dramas da existência humana e tendo a Segunda Guerra Mundial como pano de fundo, e Franz Kafka, com suas obras geniais e absurdas, que refletem a grande insensatez da vida moderna.

Para mim, foi uma grata surpresa ter encontrado no expositor da livraria que eu frequentava mensalmente, uma edição que continha três obras integrais de Franz Kafka: *A metamorfose* [*Die Verwandlung*] (1915), “Um artista da fome” [*Ein Hungerkünstler*] (1922) e *Carta ao pai* [*Brief an den Vater*] ([1919] 1952). Após a leitura desse livro, fiquei impressionado com a força expressiva daquele autor e profundamente impactado pela história do fatídico caixeiro-viajante Gregor Samsa. A partir desse momento, passei a adquirir outras obras do autor. Aos poucos, estava me tornando um kafkiano sem ter a mínima consciência disso e nem imaginar que o meu autor predileto me acompanharia nessa longa jornada rumo ao meu doutoramento.

Com relação ao meu percurso enquanto pesquisador de Kafka é relevante observar que, no período em que eu realizava o meu Mestrado em Letras, área de concentração em História da Literatura, muitos dos trabalhos apresentados dialogam com a minha presente Tese. Tendo em vista que temos oito cadeiras para cursar e, por conseguinte, muitos artigos a serem escritos para cada uma delas, o andamento da escrita no primeiro ano de Mestrado foi muito lento. Sendo assim, eu não tinha praticamente nada para apresentar de recorte da minha Dissertação¹ e, portanto, comecei a apresentar trabalhos sobre releituras da novela *A*

¹ Em minha Dissertação de Mestrado, intitulada *Kafka e seus monstros: ressonâncias (auto)ficcionais em sua obra-prima* (2020), analiso a novela *A metamorfose* (1915) pelo viés autoficcional, pois acredito que Kafka utilizava a ficcionalização de si como um processo terapêutico e de autoconhecimento, tendo em vista superar os “monstros” que assombravam sua mente. Para isso, utilizo a metáfora dos “monstros” para designar três traumas que perturbavam o autor tcheco, isto é, o corpo, o pai opressivo (Hermann Kafka) e sua frustração por não se considerar um judeu autêntico, o que represento na figura do “judeu errante”.

metamorfose, visto que ela era o meu *corpus* de análise pelo viés da autoficção e também porque intertextualidade e Literatura Comparada são áreas de estudo do meu interesse.

Dentre os meus trabalhos apresentados sobre a obra-prima kafkiana, passarei a comentar apenas os mais relevantes. Em agosto de 2018, no 6º Encontro Sul Letras, realizado na Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, apresentei o trabalho “Intertextualidade e releitura criativa: o exemplo do conto ‘A metamorfose’, de Luis Fernando Verissimo”, no qual analiso o conto de Verissimo e sua relação direta com a novela kafkiana. Nessa primeira incursão de Verissimo no universo kafkiano, em 1982, temos a história de uma barata que, certo dia, sofre uma metamorfose e se transforma numa mulher chamada Vandirene.

Em outubro de 2018, na 17ª Mostra da Produção Universitária da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, apresentei o trabalho “Verissimo reverencia Kafka: uma releitura contemporânea de *A metamorfose*”. Esse trabalho analisa o conto “Metamorfose” (2001), ou seja, é a segunda incursão de Verissimo no universo kafkiano. Em sua segunda releitura, Verissimo narra a história de um cidadão brasileiro chamado Gregório Souza que, numa certa manhã, acorda metamorfoseado no próprio Franz Kafka.

Já em outubro de 2019, apresentei na 18ª Mostra da Produção Universitária da FURG, o trabalho intitulado “Por que barata?: uma investigação sobre o imaginário criado em torno do inseto protagonista de *A metamorfose*, de Franz Kafka”, no qual analiso as prováveis razões para que tantos leitores, críticos literários e escritores concebam a ideia de que o inseto resultante da metamorfose do caixeiro-viajante Gregor Samsa seja uma barata e, além de contrapor o argumento de Vladimir Nabokov (1899-1977), que considera ser um besouro, ainda explico a minha leitura pessoal e argumento que esse inseto é um ser híbrido e sem correspondente na natureza, existindo, portanto, somente no universo ficcional criado pela mente criativa de Kafka.

Em outubro de 2022, apresentei na 21ª Mostra da Produção Universitária da FURG o trabalho “*O seio*, de Philip Roth: uma releitura paródica de *A metamorfose*”, no qual concluo que o autor norte-americano também revisita a novela de Kafka e subverte seu sentido original. Nesse inusitado romance, o narrador-personagem David Alan Kepesh, um professor universitário de Literatura Europeia, narra sua estranha metamorfose em um seio feminino e as consequências decorrentes dessa radical transformação corporal.

Por fim, em outubro de 2023, na 22^a Mostra da Produção Universitária da FURG, apresentei o trabalho intitulado “*Macha*, de Claudia Tajes: uma releitura feminina de *A metamorfose*”, no qual apresento um recorte das análises e reflexões extraídas do *corpus* de análise dessa Tese.

Conforme já apontava Jean de La Bruyère (1645-1696), em *Les caractères [Os caráteres]* (1688): “Tudo está dito, e chegamos demasiado tarde, há mais de sete mil anos que há homens, e que pensam”² (La Bruyère, [1688] 2007, p. 19). Dessa forma, o autor assinala que, na História da Literatura, praticamente não há nada de novo, porque todos os temas já foram explorados pelos autores clássicos. Nessa perspectiva, a originalidade dos autores contemporâneos pode ser vista na transformação dos modelos do passado. Afinal de contas, se não é possível produzir-se nada de novo é plenamente realizável dizer-se o que já fora dito de uma nova forma.

Desse modo, cada obra inspira, celebra ou complementa outra num fluxo contínuo, e todas elas reunidas formam o rico manancial denominado Literatura. Sendo assim, para Tiphaine Samoyault (1968-), “a retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária” (Samoyault, [2001] 2008, p. 9-10). Nesse sentido, através dessa pesquisa, demonstraremos que os autores brasileiros, ao revisitarem o tema da metamorfose, além de reverenciarem a obra-prima de Franz Kafka ainda conseguem, por meio da criatividade, produzirem textos autênticos, que subvertem plenamente o sentido original do texto-fonte kafkiano e lhe atribuem novos sentidos.

Conforme assinala Gérard Genette (1930-2018), “[...] muitas obras nascem graças à centelha que surge após o encontro feliz entre dois ou mais elementos, tomados de empréstimo da literatura ou da vida” (Genette, [1982] 2010, p. 105). Nesse sentido, mesmo reconhecendo que muitos outros autores trabalharam o tema da metamorfose antes de Franz Kafka (1883-1924), consideramos que é a partir da leitura da novela *A metamorfose* (1915) que os escritores brasileiros estudados no *corpus* dessa pesquisa escrevem suas obras, transformando a obra-prima kafkiana em outras “Metamorfoses”.

² Tradução livre. No original: «Tout est dit, et l’on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu’il y a des hommes et qui pensent ».

Nessa mesma perspectiva, o renomado professor e crítico literário Antonio Candido (1918-2017) proferiu uma palestra na Associação Brasileira de Literatura Comparada, na cidade de Porto Alegre, no ano de 1988, ocasião em que foi homenageado pela entidade. Nas “Palavras do homenageado”, posteriormente publicadas como “Literatura comparada”, no livro *Recortes* (2004), Antonio Candido afirma, categórico, que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada” (Candido, [1988] 2004, p. 230).

Dessa forma, pretendemos comprovar, ao longo dessa pesquisa, que a assertiva de Antonio Candido é verdadeira e permanece atual em pleno século XXI. Contudo, precisamos agora descrever como foi o processo de escrita e a organização final dessa Tese. Com relação ao processo de escrita, tendo em vista que o tema desse trabalho é a metamorfose, podemos afirmar que, ao longo desses quatro anos, a própria pesquisa sofreu diversas metamorfoses até chegar à sua forma atual. Por esse motivo, o referencial teórico e o *corpus* de análise sofreram algumas alterações. Nesse aspecto, alguns textos foram descartados, outros foram incluídos, capítulos já escritos foram substituídos por outros e muitas outras reformulações foram realizadas, contribuindo, assim, para um processo gradual de transformação e evolução, típico da produção textual.

Estruturalmente, essa Tese de Doutorado foi dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Metamorfoses na História da Literatura”, apresentamos alguns autores clássicos que trabalharam o tema da metamorfose antes de Franz Kafka, entre eles o poeta épico da Grécia Antiga Homero, o escritor romano Lúcio Apuleio (125 d.C.-170 d.C.), o poeta romano Ovídio (43 a.C.-18 d.C.), o poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616) e o autor anônimo d’*As mil e uma noites* (séc. IX d.C.).

No segundo capítulo, intitulado “A metamorfose das metamorfoses”, procuramos analisar a novela *A metamorfose* (1915) e apontar alguns traços de semelhança entre a obra-prima kafkiana e os textos de seus precursores apresentados no primeiro capítulo. Nesse contexto, procuraremos demonstrar que, embora Kafka não tenha sido o primeiro autor a trabalhar o tema da metamorfose na História da Literatura, é *A metamorfose* (1915) o texto de referência quando pensamos nessa temática na atualidade.

Já o terceiro capítulo, intitulado “Literatura Comparada, Intertextualidade e Antropofagia” é o capítulo no qual apresentamos as teorias que embasam a nossa pesquisa.

Sendo assim, apresentaremos alguns teóricos da Literatura Comparada, da Intertextualidade e da Antropofagia, perspectivas teóricas que orientam e fundamentam nossas análises e reflexões no quarto capítulo. Por esse motivo, no que concerne à origem, à definição e à função da Literatura Comparada serão imprescindíveis as contribuições teóricas de Tania Franco Carvalhal, Joseph Texte, Louis Paul Betz, René Wellek, Henry H. H. Remak, Simon Jeune, Sandra Nitrini, Gilda Neves da Silva Bittencourt, Benedetto Croce, Marius-François Guyard, Pierre Brunel, Claude Pichois e André-Michel Rousseau, Fernand Baldensperger, José Luis Jobim, Anselmo Peres Alós, João Manuel dos Santos Cunha, Edgar César Nolasco e Eduardo F. Coutinho.

Com relação à Intertextualidade, apresentaremos reflexões acerca dos trabalhos referenciais de Julia Kristeva, Tiphaine Samoyault, Michel Riffaterre, Ingedore Villaça Koch e Vanda Maria Elias, Leyla Perrone-Moisés, Roland Barthes, Laurent Jenny, Philippe Sollers, Gérard Genette, André Luiz Alselmi, Paulo Sérgio Vasconcellos e Victor Zhirmunsky. E, com relação à prática intertextual da paródia, serão apresentadas as contribuições teóricas de Affonso Romano de Sant’Anna, Camila da Silva Alavarce, Maria Gloria Cusumano Mazzi e Linda Hutcheon.

Por sua vez, para embasar as nossas reflexões acerca da Antropofagia serão apresentadas as contribuições teóricas de Oswald de Andrade, Paul Valéry, Haroldo de Campos, Heloisa Toller Gomes, Karl Erik Schollhammer, Benedito Nunes, Wesley Roberto Cândido e Nelci Alves Coelho Silvestre, Ana Paula M. Morel, Sebastião Leal Ferreira Vargas Netto, Marcel Alvaro de Amorim, Rogério Haesbaert e Marcos Mondardo, Renata Andreolla e Rejane Pivetta de Oliveira, e Yudith Rosenbaum.

E, no quarto capítulo, intitulado “Metamorfoses *d’A metamorfose* na Literatura Brasileira”, elencamos sete contos e um romance como exemplos de obras brasileiras que abordam o tema da metamorfose. Nesse sentido, procuraremos traçar paralelos comparativos entre esses textos e a novela *A metamorfose* (1915), de modo a demonstrar que, por meio do processo antropofágico de devoração e assimilação do texto-fonte kafkiano, os autores brasileiros transformam *A metamorfose* em outras “Metamorfoses”, subvertendo o sentido primeiro da obra-prima de Kafka e apresentando inúmeras particularidades que reforçam a originalidade de seus autores e refletem o contexto sócio-histórico-político-cultural de suas produções. Sendo assim, fazem parte do nosso *corpus* de análise os seguintes textos: o conto

“Metamorfose” (1926), de Humberto de Campos, o conto “Teleco, o coelhinho” (1965), de Murilo Rubião, o conto “O arquivo” (1972), de Victor Giudice, os contos “A metamorfose” (1982) e “Metamorfose” (2001), de Luis Fernando Verissimo, o conto “O inseto” (2005), de Lúcia Bettencourt, o conto infantojuvenil “A metamorfose do Lívio” (2009), de Liana Leão e o romance *Macha* (2019), de Claudia Tajés.

Da mesma forma, torna-se relevante informarmos o nosso critério de seleção e ordenação das obras que formam o *corpus* de análise dessa pesquisa. Nesse aspecto, selecionamos somente textos onde realmente ocorrem metamorfoses corporais. Por isso, desconsideramos obras cujas metamorfoses são apenas sugeridas ou são metamorfoses mentais ou comportamentais, como é o caso do romance *Mierdamorfose* ou O sementeiro da radical honestidade (2014), de Carlos Trigueiro (1943-), no qual o narrador-personagem Anastácio Penaforte sofre uma “metamorfose mental” e se torna um “ser supramental”, com uma mente muito acima da média. Por sua vez, o nosso critério de ordenação do *corpus* seguirá a ordem cronológica, mediante o ano de publicação das obras selecionadas.

Também convém relatar que optamos por mencionar entre colchetes os títulos originais, em alemão, das obras de Franz Kafka, porque já encontramos, em textos teóricos, referências a um determinado texto com uma tradução diferente das tradicionalmente consolidadas. É o caso do conto “O veredicto” [Das Urteil], o qual já foi igualmente denominado de “O julgamento”. Por essa razão, entendemos que a apresentação dos títulos originais fará com que o leitor dessa pesquisa possa fazer a devida identificação das obras kafkianas citadas ao longo do texto.

Do mesmo modo, para proporcionar uma leitura fluida dessa pesquisa, optamos por manter o texto integralmente em língua portuguesa. Dessa forma, no corpo do texto não aparecerá nenhuma citação em língua estrangeira, pois decidimos traduzir todas elas. Nesse mesmo sentido, reconhecendo que, depois de publicada, essa pesquisa possa interessar a algum pesquisador estrangeiro, optamos por utilizar notas de rodapé até para siglas bastante conhecidas no território nacional, pois entendemos que, para um estrangeiro, a sigla SUS, por exemplo, não é facilmente decodificada.

Portanto, ao longo dessa pesquisa, através de análises contrastivas, pretendemos demonstrar em que medida as obras brasileiras selecionadas para esse *corpus* revisitam e

assimilam a obra-prima de Kafka e transformam-se em verdadeiras metamorfoses d'*A metamorfose*. Por conseguinte, procuraremos apontar não apenas as semelhanças existentes entre os textos brasileiros e a novela kafkiana, mas, principalmente, as peculiaridades que tornam esses textos autênticos e verdadeiramente brasileiros, comprovando, assim, a qualidade literária desses autores como grandes antropófagos.

1 METAMORFOSES NA HISTÓRIA DA LITERATURA

Na atualidade, quando tratamos do tema da metamorfose, a primeira obra que surge, instantaneamente, em nossos pensamentos é *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka. Entretanto, o tema da metamorfose remonta a tempos bem mais remotos que o ano de publicação da obra-prima kafkiana. Encontramos exemplos de metamorfoses até mesmo na *Bíblia*, onde no livro de Gênesis, Deus cria o primeiro homem, Adão, a partir do pó da terra, como evidenciamos nesse versículo bíblico: “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra e soprou em seus narizes o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente” (Gênesis, 2:7).

Todavia, a mais célebre das metamorfoses da História da Literatura é a notável novela de Kafka. A transformação corporal do jovem caixeiro-viajante Gregor Samsa em um inseto grotesco é o texto mais impactante, lido e comentado sobre essa temática. Na frase de abertura da novela, o leitor já é informado que Gregor despertou transformado em inseto: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (Kafka, [1915] 2018, p. 7).

Ao longo da História, muito antes de Kafka pensar em escrever sua obra-prima, outros grandes autores já haviam se dedicado ao tema da metamorfose, como o poeta Homero, com a *Odisseia* (séc.VIII a.C.), o escritor Lúcio Apuleio, com o romance *O asno de ouro* (séc. II d.C.), o poeta Ovídio, com *As metamorfoses* (séc. VIII d.C.), *As mil e uma noites* (séc. IX d.C.) e o dramaturgo William Shakespeare, com a comédia *Sonho de uma noite de verão* (1594). Nesse sentido, a intenção desse capítulo é promover um breve percurso histórico com os principais textos clássicos cuja temática é a metamorfose, tendo como *corpus* de análise as referidas obras supracitadas.

1.1 *Odisseia*, de Homero

Sobre o poeta Homero não há nenhuma certeza absoluta, apenas algumas suposições. Segundo o escritor e crítico inglês Bernard Knox (1914-2010), Heródoto (485 a.C.-425 a.C.)

considerava que Homero havia vivido quatrocentos anos antes de sua época, o que o situaria no século IX a.C.. Por outro lado, para Aristarco de Alexandria (310 a.C.-230 a.C.) o poeta da *Odisseia* teria vivido aproximadamente 140 anos após a guerra de Troia, ocorrida por volta de 1200 a.C..

A figura de Homero é tão emblemática e pouco se sabe sobre o autor que muitos críticos literários e pesquisadores chegam a duvidar de sua existência. A falta de documentos que comprovem tanto a autoria de Homero em relação às duas obras máximas da poesia épica grega (*Iliada* e *Odisseia*) quanto a sua real existência fazem com que algumas controvérsias sejam levantadas. Para alguns pesquisadores, a *Odisseia* teria sido escrita por mais de um poeta e em períodos diferentes, e depois os vinte e quatro cantos, escritos separadamente, teriam sido reunidos num só volume, originando, assim, essa obra-prima da poesia.

Entretanto, Bernard Knox é da mesma opinião do poeta e tradutor da *Odisseia* para o inglês, Alexander Pope (1688-1744), que tinha plena convicção tanto da existência de Homero como de sua autoria nos dois clássicos da Literatura Universal. Knox também comenta sobre a suposta cegueira do grande poeta grego, e assinala que há igualmente indeterminação quanto à cidade natal de Homero, tendo aqueles que defendem Quios ou Esmirna como o local de nascimento do célebre poeta épico:

Apesar das discordâncias quanto à data em que ele viveu, todos acreditavam que ele era cego e, embora alguns o considerassem natural de Quios (um suposto hino homérico menciona um cantor cego oriundo de Quios), outros associam suas origens a Esmirna (Knox, 2011, p. 11).

Por sua vez, a *Odisseia* é um poema épico composto por mais de doze mil versos hexâmetros³ dactílicos⁴, escrita por volta do século VIII a.C.. Segundo Bernard Knox, a primeira edição impressa de Homero foi publicada em Florença, no ano de 1488. Para o professor, escritor e tradutor Frederico Lourenço (1963-), a *Odisseia* tem servido de matriz

³ “Verso grego ou latino composto de seis pés, podendo os quatro primeiros ser dátilos ou espondeus, sendo o quinto dátilo e o sexto espondeu” (Houaiss, 2009, p. 1017).

⁴ “Verso formado por pés dátilos, de acordo com a métrica greco-latina, ou seja, verso que tem quatro tempos, sendo uma sílaba longa e duas subsequentes breves, correspondendo a uma semínima ou a duas colcheias” (Houaiss, 2009, p. 597).

para a composição de diversas outras obras, entre elas a *Eneida* (19 a.C.), de Virgílio (70 a.C.-19 a.C.) e *Os lusíadas* (1572), de Luís de Camões (1524-1580).

No entanto, Lourenço assinala que a *Odisseia* também foi determinante para o surgimento de outras obras extremamente celebradas pela cultura pop, tais como a imaginativa ficção de J. R. R. Tolkien (1892-1973) e as produções cinematográficas do diretor norte-americano Steven Spielberg (1946-). Lourenço ainda afirma que a *Odisseia* pode ser considerada o primeiro romance escrito em versos e, inclusive, a primeira ficção científica da História da Literatura: “[...] a *Odisseia* pode ser lida como o primeiro romance em verso, como a primeira obra de ficção científica ou até como precursora do faroeste no cinema americano” (Lourenço, 2011, p. 105).

Em suma, a *Odisseia* pode ser resumida da seguinte forma. Após o fim da guerra de Troia, que durara dez anos, e que é relatada na *Ilíada* (séc. VIII a.C.), Ulisses ou Odisseu, um dos heróis da batalha, decide retornar para casa, em Ítaca, mas diversas aventuras e desventuras impedem que esse retorno seja rápido. Esses quase vinte anos longe de casa, tentando retornar para junto da esposa Penélope e de seu filho Telêmaco, e enfrentando a ira de deuses, feiticeiras e gigantes é o tema central da *Odisseia*, que culmina com o assassinato de todos os pretendentes à mão de sua esposa, e a conseqüente união da família.

1.1.1 A primeira metamorfose da História da Literatura

Segundo Salvatore D’Onofrio (1951-), a *Odisseia* traz “o primeiro exemplo de metamorfose da cultura ocidental, quando a feiticeira Circe transforma os companheiros de Ulisses em porcos” (D’Onofrio, 2007, p. 126). Dessa forma, iniciaremos nosso percurso histórico no qual investigaremos as ocorrências de metamorfoses na historiografia literária anteriores à obra-prima de Kafka, começando justamente por essa primeira ocorrência, ou seja, a *Odisseia*, de Homero.

Quando chegam à ilha de Eeia, governada pela feiticeira Circe, Ulisses e seus companheiros de viagem são recebidos no palácio da feiticeira. Após terem participado do seu lauto banquete, eles têm uma desagradável surpresa. Com o intuito de manter Ulisses junto de si, Circe pretende frustrar a partida dos recém-chegados. Sendo assim, ela transforma os

companheiros de Ulisses em porcos. É o que evidenciamos no Canto X da *Odisseia*, do verso 237 ao 240:

Depois que lhes deu a poção e eles a beberam/ bateu-lhes com a vara, para logo os encurralar nas pocilgas./ Eles tinham cabeças, voz, cerdas e aspecto de porcos,/ mas o seu espírito não mudou: permaneceu como era (Homero, [séc. VIII a.C.] 2011, p. 285).

Nessa perspectiva, observamos que a metamorfose dos companheiros de Ulisses foi ocasionada por meio da ação mágica, visto que a feiticeira Circe, revestida do seu poder, realizou a transformação corporal desses homens para impedir que Ulisses a deixasse. Nesse tipo de metamorfose, os companheiros do herói assumem o corpo de um animal, mas mantêm a consciência humana – característica que poderá ser percebida em outras metamorfoses.

1.2 *O asno de ouro, de Apuleio*

O escritor e filósofo romano Lúcio Apuleio nasceu em 125 d.C., na cidade de Madaura, colônia romana da África, atual M'Daourouch (Argélia), e faleceu por volta de 170 d.C. na cidade de Cartago. Apuleio é conhecido na História da Literatura como o autor d'*O asno de ouro*, romance dividido em onze livros, escrito em latim, provavelmente, no século II d.C. Através de suas páginas, conhecemos a história do jovem Lúcio, que parte de sua terra natal e chega na cidade de Tessália, onde hospeda-se na casa de um homem chamado Milão. Sua hospedagem nessa casa será determinante para o desenvolvimento do enredo da história, pois é lá que Lúcio descobre que Panfília, esposa de Milão, é uma feiticeira versada em magia e, por essa razão, capaz de realizar as mais surpreendentes metamorfoses em outras pessoas e em si própria.

Essa descoberta inflama o espírito de Lúcio, cujo interesse em aprender sobre as artes mágicas e descobrir como metamorfosear-se em um animal é o real motivo de sua estadia naquela cidade. Certa noite, contando com o auxílio de Fótiis, empregada da casa e sua amante, Lúcio presencia Panfília metamorfosear-se em mocho, após ter passado unguento mágico pelo corpo inteiro, o que aumenta ainda mais o desejo do rapaz em também sentir a sensação de ter o corpo metamorfoseado.

Todavia, a fina ironia de Apuleio mostra ao leitor que toda a imitação deve ser castigada. Afinal de contas, a tentativa de Lúcio de imitar a metamorfose de Panfília, longe de ser uma experiência divertida, será seu verdadeiro suplício. Quando Fótis comete um engano e Lúcio passa no corpo inteiro o emplasto do pote errado, em vez de ser metamorfoseado numa ave, conforme era a sua vontade, Lúcio transforma-se em um burro, o famoso asno de ouro do título do romance.

Depois da desastrosa metamorfose, Lúcio precisaria comer rosas para reverter a ação mágica e retornar à antiga forma humana. Porém, como não há rosas na casa de Milão, Fótis promete ao amado trazer-lhe as rosas pela manhã e, desse modo, redimir-se do grave erro cometido. Entretanto, o humor e a ironia de Apuleio, presentes ao longo de toda a narrativa, mudam definitivamente o futuro do infausto Lúcio. Naquela mesma noite, um grupo de bandoleiros assalta a casa de Milão, assassinam a todos, roubam todos os objetos de valor e, devido ao grande volume do furto, necessitam também roubar o asno Lúcio para ajudar-lhes a carregar a carga roubada.

A partir desse evento, Lúcio metamorfoseado em asno, sofrerá diversos tipos de maus tratos, correrá inúmeros riscos de morte, passará pela mão de oito donos⁵e, principalmente, ouvirá diversas histórias, que são contadas por diferentes personagens e recontadas ao leitor através de Lúcio, o narrador-personagem. A miscelânea de histórias presentes nesse romance é tão vasta, que um resumo de todas elas torna-se praticamente impossível, assemelhando-se a hercúlea tarefa de se resumir *As mil e uma noites* (séc. IX d.C.) ou o *Decameron* (1353), de Giovanni Boccaccio (1313-1375), igualmente recheados de histórias.

1.2.1 A magia e as metamorfoses

Em *O asno de ouro*, as metamorfoses descritas são provocadas pela ação da magia, em especial, pela arte da feiticeira Panfília, diferentemente do que ocorre n' *As Metamorfoses* de Ovídio, cujas transformações corporais são decorrentes do poder dos deuses. Já no início do

⁵ Ao longo do romance, o asno foi propriedade de oito donos diferentes. Em ordem cronológica, os donos foram esses: o grupo de bandoleiros que assalta a casa de Milão, o empregado da moça raptada por esse grupo criminoso, um velho chamado Filebo, um moleiro, um pobre jardineiro, um soldado, dois irmãos (um deles, pasteleiro e confeitoiro, e o outro, cozinheiro), e, por fim, Tiaso, o patrão dos dois irmãos.

romance, o jovem Lúcio chega à cidade de Tessália e hospeda-se na casa de Milão. Ao receber essa informação, Birrena, mulher criada junto com a mãe de Lúcio e, que por esse motivo, considerava-se sua segunda mãe, adverte-o sobre os perigos de estar hospedado na casa de Milão, pois a esposa deste, Panfília, era feiticeira capaz de produzir encantamentos e metamorfoses prodigiosas: “[...] aqueles que se mostram morigerados, e que, por seus desdêns, incorrem em seu desfavor, num instante ela os transforma em pedras, em carneiros, em quaisquer animais, sem falar daqueles que simplesmente suprime” (Apuleio, [séc. II d.C.] 1963, p. 35).

No decorrer da narrativa, vemos que a paixão de Panfília por certo jovem beócio faz com que a feiticeira ordene à sua empregada, Fótis, que lhe traga cabelos louros de algum rapaz para servir de material às suas artes mágicas. Surpreendida por um barbeiro roubando chumaços de cabelo do chão, Fótis acaba levando para a patroa pelos de cabra. Mesmo não sendo os cabelos de um homem, Panfília consegue executar a sua magia e transforma os pelos de cabra, juntamente com outros ingredientes, em três varões, conforme demonstra esse trecho do romance: “E, de repente, pelo poder irresistível da ciência mágica e pela força escondida das divindades a seu serviço, os corpos, cujo pelo fumegava crepitando, tomaram uma alma humana: sentiram, ouviram, caminharam” (Apuleio, [séc. II d.C.] 1963, p. 61). Nesse caso, pelos de cabra são metamorfoseados em homens, originando uma metamorfose radical de objetos inanimados em seres humanos.

Na sequência do romance, Lúcio presenciará a metamorfose de Panfília. Após perceber que seus feitiços não despertam o interesse do ser amado, a feiticeira resolve, imitando as deusas da mitologia greco-romana, metamorfosear-se em pássaro e voar, assim disfarçada, ao encontro do rapaz dos seus desejos:

Depois de longo conciliábulo com a lâmpada, agitou os membros com trêmulos movimentos. Enquanto docemente batia o ar, via-se flutuar a penugem macia, crescerem fortes penas, endurecer-se um curvo nariz, espessarem-se em garras as unhas. Panfília tornou-se um mocho (Apuleio, [séc. II d.C.] 1963, p. 62).

Quando testemunha a metamorfose de Panfília, Lúcio também deseja avidamente ser metamorfoseado em ave, e, por isso, despe-se e unge o corpo inteiro com o unguento que Fótis lhe entrega. No entanto, graças ao engano da empregada de Panfília na hora de pegar o frasco, a metamorfose de Lúcio acaba sendo bem diferente da transformação almejada. Em

vez de transformar-se em ave, Lúcio acaba sendo metamorfoseado em asno, experiência que relata com minúcia de detalhes:

[...] arrancando às pressas todas as minhas roupas, nela [na poção] mergulhei avidamente as mãos, tirei uma boa dose de unguento, e esfreguei todas as partes do corpo. E já fazia como uma ave, tentando balançar alternativamente os braços. De penugem, no entanto, ou de penas, nenhum sinal. Porém, meus pelos se espessaram em crinas, minha pele macia endureceu como couro, a extremidade de minhas mãos perdeu a divisão dos dedos, que se ajuntaram todos num casco único; da parte mais baixa da minha espinha, saiu uma longa cauda. Eis-me agora com uma cara monstruosa, uma boca que se alonga, ventas largas, lábios pendentes. Minhas orelhas, por sua vez, cresceram desmedidamente e se eriçaram de pelos. Miserável transformação, que me oferecia como consolo único, impedido que estava, de agora em diante, de ter Fótis entre os braços, o desenvolvimento de minhas vantagens naturais (Apuleio, [séc. II d.C.] 1963, p. 64).

Na parte derradeira do romance, o asno transforma-se em uma máquina de fazer dinheiro para seu novo dono, que chega ao cúmulo de vender ingressos para que a plateia assista, em uma arena lotada, ao asno tendo relações sexuais com certa criminosa, que havia envenenado diversas pessoas. Por se tratar de uma condenada, o asno teme que após o horrendo espetáculo, os organizadores soltem, na arena, alguma fera para exterminar a assassina. Refletindo que poderia juntamente com aquela mulher ser vítima da sanguinária fera, o asno, que era muito inteligente, evade-se do local.

Depois de ter corrido seis milhas de distância, o asno chega à cidade de Concreias, onde entra num templo e invoca a misericórdia dos deuses para que lhe restituam a primitiva forma humana. Conforme prometido em sonho, durante a procissão em honra à deusa Ísis, o asno come uma coroa de rosas, e obtém a tão almejada reversão de sua metamorfose:

Primeiro, foi-se o pelo esqualido; depois, o couro espesso se amaciou e o ventre obeso abaixou; na planta dos meus pés, os cascos deixaram emergir os dedos: minhas mãos não eram mais patas, e se prestavam às funções de membro superior; meu longo pescoço chegou aos seus justos limites; meu rosto e minha cabeça se arredondaram, minhas orelhas enormes voltaram à sua pequenez primeira; meus dentes, semelhantes a tijolos, reduziram-se às proporções humanas; e a cauda, sobretudo, que me cruciava, desapareceu! O povo se espantou, os fiéis adoraram a potência manifesta da grande divindade e a facilidade magnífica com a qual se cumprira, conforme as visões da noite, aquela metamorfose (Apuleio, [séc. II d.C.] 1963, p. 216).

No desfecho da história, é revelado que Fótis não havia trocado os potes mágicos por mera distração, mas por vontade da deusa Ísis, a qual havia escolhido o jovem Lúcio para ser seu sacerdote futuramente: “Suas ordens, no entanto, muitas vezes repetidas, insistiam para

que eu não adiasse por mais tempo a iniciação à qual estava desde havia muito tempo destinado” (Apuleio, [séc. II d.C.] 1963, p. 220). Sendo assim, o autor garante verossimilhança a seu relato, pois o malfadado asno escapa da castração, de ser incinerado vivo, sobrevive a constantes espancamentos e riscos de morte somente porque contava com o auxílio de sua deusa protetora, caso contrário, tamanha sorte seria extremamente inverossímil.

1.3 *As metamorfoses*, de Ovídio

Públio Ovídio Naso (43 a.C.-18 d.C.) foi um poeta latino nascido em Sulmona, comuna italiana da região dos Abruzos. Admirado por poetas clássicos como Virgílio, Horácio e Propércio, é autor de diversas obras poéticas das quais se destacam *A arte de amar* (*Ars amatoria*), escrita provavelmente entre 1 a.C. e 1 d.C., e *As metamorfoses* (*Metamorphoseon*), publicada por volta do ano oitavo de nossa era.

Considerada sua obra-prima, *As metamorfoses* constituem um poema épico em hexâmetros dactílicos, composto por quinze livros, nos quais Ovídio narra duzentas e quarenta e seis fábulas retiradas da mitologia greco-romana. Ao todo, *As metamorfoses* ovidianas são formadas por mais de doze mil versos, que contam de forma cronológica as transformações de deuses e humanos em animais, plantas e outros elementos da natureza, tais como pedras, rios, constelações, entre outros.

No caso dos deuses, as metamorfoses são temporárias e são utilizadas como mero disfarce para que as divindades obtenham seus implacáveis desígnios, como o castigo aos rebeldes, o estupro de donzelas ou a morte dos humanos. Em contrapartida, quando as metamorfoses são praticadas nos mortais, elas são permanentes e surgem em duas circunstâncias: punição ou compensação. Quando alguém era punido por algum deus, a metamorfose era uma forma de castigo, porém, em alguns casos, a metamorfose surgia como uma compensação, ou seja, para evitar a morte de alguns inocentes, os deuses resolviam metamorfoseá-los em um outro ser, fazendo, dessa forma, que permanecessem vivos em um novo corpo.

A primeira metamorfose narrada por Ovídio é a de Licáon. Segundo o poema, Júpiter, o pai dos deuses, tendo recebido informação de blasfêmias sendo cometidas pela humanidade,

resolveu certificar-se pessoalmente do que estava ocorrendo na Terra. Para tal empreitada, deixou o Olimpo e tomando a forma humana, desceu à morada dos homens. Ao chegar à Terra, Júpiter anuncia, por meio de sinais, a chegada de um deus e passa a observar a reação de cada pessoa.

Dessa forma, Júpiter nota a devoção e o respeito da maioria dos humanos, mas também percebe a atitude desrespeitosa e galhofeira de um homem chamado Licáon, que pretende provar que Júpiter na forma humana não é realmente um deus, matando-o durante o sono, conforme atestam os seguintes versos: “Verificarei se esse suposto deus não é um mortal, e de maneira bem clara. A verdade tornar-se-á patente” (Ovídio, [séc. VIII d.C.] 1983, p. 16).

No entanto, os planos malignos de Licáon são totalmente frustrados, pois Júpiter, conhecendo seus intentos secretos, resolve castigá-lo previamente e transforma-o em um lobo abominável, conforme evidenciamos nesses versos: “As vestes se transformam em pelos, em patas os braços; faz-se lobo, mas guarda vestígios da antiga forma: a mesma cor grisalha, a mesma fúria na cara, o mesmo brilho nos olhos, a mesma imagem da ferocidade” (Idem). A metamorfose de Licáon é um dos tantos exemplos de metamorfose como forma de punição, e é provável que a lenda do lobisomem tenha se originado dessa fábula mitológica.

Outra metamorfose marcante descrita no poema ovidiano é a de Calisto, filha de Licáon. Por ter cometido adultério com o deus Júpiter, Calisto é castigada pela deusa Juno, irmã e esposa de Júpiter, e transformada em uma urso: “Calisto estende os braços, súplice; os braços encolhem e as unhas se alongam em garras aduncas e tomam o lugar dos pés; a boca, antes louvada por Júpiter, escancara-se deformada” (Ovídio, [séc. VIII d.C.] 1983, p. 39).

Do fruto da relação entre Júpiter e Calisto nasceu um filho chamado Árcade. Dentro da melhor tradição da tragédia grega, quis o inexorável destino fazer com que mãe e filho se reencontrassem em lados opostos: Árcade, um jovem caçador de quinze anos, e Calisto, agora metamorfoseada em urso. Estando ambos no mesmo bosque, a mãe reconhece o filho e tenta uma aproximação. Por outro lado, o jovem caçador teme o ataque da urso e prepara-se para abatê-la, ignorando tratar-se da mãe que nunca chegou a conhecer.

Todavia, antes que a fatídica desventura fosse consumada, Júpiter, compadecido de sua amante e de seu filho, intervém e transforma mãe e filho em duas constelações próximas

uma da outra: “Impediu-o o onipotente, e, ao mesmo tempo, evitou o crime e ergueu-os nos ares e os levou, empurrados velozmente pelo vento, colocando-os no céu, como dois astros vizinhos” (Idem). Desse modo, o poeta narra a origem de duas famosas constelações: a Ursa Maior (Calisto) e a Ursa Menor (Árcade). Sendo assim, as metamorfoses de Calisto e Árcade em constelações são um exemplo de metamorfose compensatória.

É igualmente relevante notarmos que Calisto, ao longo da narrativa, sofre os dois tipos de metamorfoses, tanto a punitiva como a compensatória. Na primeira delas, como forma de punição, a deusa Juno a transforma em urso e, na segunda, em forma de compensação, Júpiter transforma a amante em uma imponente constelação, fazendo com que ela possa, ao menos, brilhar no céu ao lado do filho que teve com esse mesmo deus.

1.3.1 Deuses divinamente humanos

As metamorfoses, de Ovídio, revelam como os deuses apresentam posturas e atitudes tão humanas e, igualmente, deixam-se com facilidade dominar pelos sentimentos mais execráveis como a arrogância, a inveja e a vaidade. Sob o domínio desses *feelings*, eles incorrem em atos cruéis e abomináveis como a vingança, o estupro, as punições em forma de metamorfoses horrendas, e culminando com a morte daqueles considerados insolentes, insubmissos ou supostos adversários dessas divindades.

Outra marca notadamente humana e presente nos deuses greco-romanos é a impulsividade. Por meio de qualquer impulso provocado pela vaidade ou pelo orgulho ferido, os deuses eram capazes de perpetrar os mais impiedosos castigos aos homens. Como exemplo de impetuosidade causada por rejeição, temos as deusas Juno e Palas, que não admitiam ser rejeitadas pelos objetos de seus desejos e, toda vez que seus encantos divinos eram desprezados, invariavelmente as deusas metamorfoseavam seus amantes e/ou suas concorrentes em plantas ou alguma espécie de animal.

Entretanto, o mais nefasto produto da impetuosidade dos deuses é a prática da violência contra as mulheres, materializada na forma de estupro. Tomados por um desejo sexual impetuoso e indômito, os deuses atacavam e violentavam ninfas e donzelas a todo o

momento e em qualquer lugar. Ao longo do poema, são diversos os casos de estupro praticados pelos deuses, dos quais podemos elencar alguns:

a) O estupro de Io, filha de Inaco, por Júpiter: “Ela fugia, em verdade. Já deixara para trás as pastagens de Lerna e os campos arborizados de Lirceia, quando o deus, cobrindo as terras com uma nuvem escura, deteve a fuga da ninfa e violentou-a” (Ovídio, [séc. VIII d.C.] 1983, p. 24);

b) O estupro de Medusa por Netuno, no relato de Perseu: “Belíssima, ela despertara a esperança e o ciúme de muitos pretendentes, e nada tinha mais belo que os cabelos. Conheci um homem que contou tê-la visto. O senhor do pélagos a violentou, dizem, no templo de Minerva” (Ovídio, [séc. VIII d.C.] 1983, p. 85);

c) O estupro de Chione, filha de Dedalion, pelo deus Mercúrio: “Mercúrio não admite demora, e encosta no rosto da virgem o caduceu que provoca o sono. Ela fica inerte com o poderoso contato e é violentada pelo deus” (Ovídio, [séc. VIII d.C.] 1983, p. 207).

Conforme podemos observar, *As metamorfoses*, de Ovídio demonstram como os deuses da mitologia greco-romana conservam consigo tantos traços semelhantes aos dos humanos, muitas vezes apresentam, inclusive, a maldade da espécie humana, bem representada pelo estupro e pela violência contra as mulheres. Tomados pelos desejos mais inconfessáveis e cheios de orgulho, os deuses são capazes das maiores atrocidades só para saciarem seus desígnios mais secretos, e vão desde o castigo por meio de metamorfoses horrendas até a pena capital ou o estupro de mulheres indefesas.

1.4 *As mil e uma noites*

Malba Tahan (1895-1974) professor, engenheiro e escritor brasileiro, na Apresentação da edição de *As mil e uma noites* para a editora Nova Fronteira, afirma que a autoria dessas célebres histórias ainda é controversa. Segundo o autor, Massudi, um escritor que viveu no século XI considerava que *As mil e uma noites* teriam sido retiradas do livro persa *Hezar Afsaneh* [Mil histórias], cuja autoria seria do poeta persa Rasti, que vivera na segunda metade do século X. Por outro lado, o orientalista e historiador alemão Gustavo Weill (1808-1889)

argumenta que as histórias contidas em *As mil e uma noites* não se assemelham às “primitivas formas indiana e persa” (Weill *apud* Tahan, 2015, p. 16). É provável que, assim como a *Bíblia*, *As mil e uma noites* não tenham um único autor, mas, sim, vários.

Nessa perspectiva, diferentes contadores recitaram suas histórias ao longo dos anos e, com o passar do tempo, essas histórias foram compiladas em livro originalmente em língua árabe, e passaram da tradição oral para a escrita por volta do século IX. A presente edição que utilizamos nessa pesquisa é a versão de Antoine Galland (1646-1715). De acordo com Malba Tahan, Galland teve acesso ao livro d’*As mil e uma noites* em uma viagem à Constantinopla. Entretanto, não temos em mãos a obra integral, pois Galland optou por traduzir somente uma quarta parte dos contos, abolindo as histórias pornográficas, as expressões chulas e agressivas, e “cenas que pudessem ferir os princípios morais cristãos” (Tahan, 2015, p. 18). Sendo assim, temos acesso a menos da metade da obra original.

Estruturalmente, a edição de Antoine Galland é dividida em 236 noites e mais 18 histórias isoladas. A obra apresenta uma pluralidade de vozes narrativas. Há a presença de um narrador em terceira pessoa, que situa o leitor e quando Sherazade começa a relatar a história para o sultão Shahriar, passamos a ter um narrador em primeira pessoa. Da mesma forma, no presente da narrativa, a narradora-personagem concede voz diretamente aos personagens e, portanto, temos outros narradores em primeira pessoa ao longo de todo o texto.

1.4.1 O mote para *As mil e uma noites*

Após descobrir a traição da mulher de seu irmão Shahzenã e também a traição de sua própria esposa com servos do palácio, o sultão Shahriar determina a execução da adúltera e se rebela contra o gênero feminino. Para o sultão traído, todas as mulheres eram indignas de serem amadas, porque todas se compraziam na luxúria e na quebra dos votos nupciais na primeira oportunidade que se apresentasse. Sendo assim, como forma de punição às mulheres do seu reino, Shahriar ordena ao vizir⁶ que todas as noites lhe traga uma donzela, a qual

⁶ Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, vizir significa “governador ou ministro nomeado por soberano de um reino mulçumano” (Houaiss, 2009, p. 1955).

dormirá apenas uma noite com o sultão, e será impreterivelmente estrangulada pelo vizir ao amanhecer.

Durante muito tempo, diversas famílias do reino perderam suas filhas para a sádica satisfação da vingança do sultão Shahriar contra as mulheres. Contudo, a história toma um novo rumo quando Sherazade, a filha mais velha do vizir, solicita ao pai que lhe ofereça ao sultão como mais uma de suas desventuradas esposas de uma noite. Sherazade tem um plano que fará com que cesse a morte de outras mulheres e também garanta sua sobrevivência. Na presença do sultão, Sherazade conta uma história todas as noites, mas nunca a conclui na mesma noite. Sempre deixa o final para a próxima noite e, então, principia outra história e também não conclui. Assim, a jovem consegue, com muita astúcia, prolongar seu prazo de vida e diminuir a ira do sultão contra as mulheres. Usufruindo de sua vasta cultura, das leituras feitas e das várias histórias ouvidas, Sherazade impede a concretização do decreto de Shahriar. Por Sherazade ser uma exímia contadora de histórias, relatadas ao longo de várias noites, a obra foi denominada *As mil e uma noites*.

1.4.2 Metamorfoses em *As mil e uma noites*

Sherazade, ao longo de várias noites, relata ao sultão Shahriar a história de três calândares, filhos de um certo rei. Quando este rei morre, o grão-vizir proclama-se rei em seu lugar e expulsa os príncipes do reino. Em suas diversas peregrinações por outras terras, o segundo calândar⁷ sofrerá uma metamorfose provocada pela arte mágica de um gênio. Ao chegar a um país desconhecido, o segundo calândar encontra um alfaiate, o qual reconhece que o jovem é filho de um rei e necessita ocultar sua descendência real para manter-se a salvo do rei daquelas terras, que era inimigo do finado pai do príncipe.

Seguindo as orientações do alfaiate, o segundo calândar passa a desempenhar atividades braçais, que não despertem a atenção do rei local. Por conseguinte, o segundo calândar começa a trabalhar como cortador de lenha e, tendo em vista o reduzido número de trabalhadores devotados a essa atividade laboral, o rapaz consegue ganhar muito dinheiro.

⁷ Segundo o dicionário online dicionarium.com, calândar é um substantivo masculino, de origem persa, e significa monge maometano. Esse vocábulo não consta nos tradicionais dicionários de Silveira Bueno e Houaiss da língua portuguesa.

Certo dia, o jovem adentra um espaço na floresta que ele ainda não conhecia. Averiguando o lugar, o segundo calândar descobre, no chão, o anel de um alçapão. Ao levá-lo e descer a escada, o rapaz encontra um fabuloso reino subterrâneo. Nas dependências desse palácio oculto, havia uma princesa, filha do rei da ilha de Ébano, aprisionada por um gênio há vinte e cinco anos. Ela estava prometida em casamento a um príncipe, mas o gênio a raptara e aprisionara ali desde então.

A princesa enclausurada e o jovem calândar apaixonam-se e passam vários dias juntos. Ela comenta com o calândar que o gênio a visita de dez em dez dias. Nesse caso, o jovem calândar poderia ficar com ela durante nove dias e ausentar-se no décimo dia, ocasião em que ocorreria a visita amorosa do gênio. Então, a princesa declara ao amado que, quando ela se sentia solitária e necessitava da presença do gênio, bastava tocar um talismã à entrada do quarto para que o gênio aparecesse no local imediatamente. Tendo ouvido o relato, o calândar, enciumado, despedaça o talismã, o que provoca a vinda súbita e iracunda do gênio raptor. O calândar consegue fugir do local, subindo pela escada, mas, na fuga, acaba esquecendo seu machado e suas pantufas. Ao descobrir a traição da princesa, o gênio a castiga mortalmente e inflige ao segundo calândar uma punição em forma de metamorfose, e transforma o jovem em um macaco, conforme vemos no seguinte trecho da obra:

Lá, colhendo um punhado de terra, resmungou algumas palavras de que nada compreendi e, atirando-a sobre mim, disse-me: Deixa a forma de homem, e toma a de macaco. Em seguida desapareceu, e eu fiquei sozinho, transformado em macaco, aniquilado pela dor, num país desconhecido, sem saber se estava perto ou longe dos Estados do rei, meu pai (Anônimo, [séc. IX d.C.] 2015, p. 148-149).

Depois da transformação corporal, o segundo calândar encontra um navio mercante e se torna fiel companheiro do capitão. Quando o navio aporta em um determinado reino, o sultão está enlutado, pois seu grão-vizir havia falecido recentemente. Esse ministro do reino era um exímio escritor e, por esse motivo, o sultão propõe uma espécie de concurso aos tripulantes que acabavam de chegar: aquele que escrevesse as mais belas linhas seria seu novo grão-vizir e receberia a mão de sua filha em casamento. Todos os tripulantes escreveram, inclusive o segundo calândar em sua nova forma de símio. Após a leitura dos escritos, o grande vencedor é o macaco. O sultão espanta-se, mas a chegada da princesa, chamada de Dama da beleza, elucida o enigma. A princesa revela ao pai que aprendeu as artes mágicas com uma feiticeira, que trabalhara no palácio e cuidara dela na juventude. Por essa razão, a

princesa afirma que o macaco na presença deles é um príncipe metamorfoseado em animal por um gênio mal, que buscava vingar a traição da princesa raptada, por quem nutria uma paixão doentia.

No momento da grande revelação, o gênio surge no palácio e trava com a princesa Dama da beleza uma luta mortal. Nessa ocasião, presenciamos diversas outras metamorfoses tanto no gênio como na princesa. O gênio transforma-se em leão, escorpião, águia, lobo, galo e lúcio⁸, e a princesa transforma-se em serpente, águia, gato, verme e peixe. Após um intenso combate mágico, o gênio é destruído e reduzido a cinzas. No entanto, o mesmo fogo que a princesa utiliza para destruir o gênio também lhe causa um ferimento interno mortal, e ela terá o mesmo destino de seu opositor. Antes de morrer, porém, a princesa recorre à magia pela última vez e consegue reverter a metamorfose do infausto calândar. Portanto, em *As mil e uma noites* todas as metamorfoses apresentadas são temporárias e reversíveis.

1.5 *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare

William Shakespeare nasceu em Stratford-upon-Avon, Inglaterra, em 23 de abril de 1564, e aí faleceu em 23 de abril de 1616, aos cinquenta e dois anos de idade. Poeta, dramaturgo e ator inglês, Shakespeare é considerado o maior dramaturgo de todos os tempos. As tragédias *Hamlet* (1599), *Otelo* (1604) e *Romeu E Julieta* (1592) são suas peças mais conhecidas e encenadas, e *Hamlet* é considerada sua grande obra-prima.

O crítico literário norte-americano Harold Bloom (1930-2019) chegou a afirmar que nada pode ser dito de novo, pois Shakespeare já esgotara todos os temas possíveis por meio de suas peças teatrais. Nessa perspectiva, o crítico escreveu *Shakespeare: a invenção do humano* (2000), onde na parte introdutória da obra destaca a grandeza do dramaturgo inglês:

As peças [de Shakespeare] continuam a ser o limite máximo da realização humana: seja em termos estéticos, cognitivos, e, até certo ponto, morais, e mesmo espirituais. São obras que se colocam além do alcance da mente. Não somos capazes de atingi-las. Shakespeare prossegue “explicando-nos”, em parte, por que nos inventou [...] (Bloom, 2000, p. 19, ênfase do autor).

⁸ Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, lúcio é um “peixe teleósteo escociforme da família dos esocídeos, encontrado em rios e lagos europeus, que atinge 1,5 metros de comprimento, de cabeça pontuda e corpo esverdeado com faixas pardacentas e nadadeira caudal furcada” (Houaiss, 2009, p. 1200).

Bloom também escreveu *Hamlet: poema ilimitado* (2003), no qual se refere à famosa tragédia shakespeariana como um grandioso poema, aberto a infinitas e ricas interpretações. Contudo, o talento criativo do dramaturgo não é vislumbrado apenas em suas tragédias. Embora seja uma comédia, gênero considerado pela crítica menos erudito do que a tragédia, *Sonho de uma noite de verão* (1594) é considerada a melhor e mais conhecida peça de Shakespeare nesse gênero.

Inicialmente, a comédia *Sonho de uma noite de verão* mostra a personagem Hérnia recusando a se casar com Demétrio, pois pretende unir-se em matrimônio com Lisandro, o que contraria a escolha paterna. Completando o círculo dos enamorados, aparece Helena, cujo amor não correspondido por Demétrio só será concretizado no final da história. Também é importante ressaltarmos a presença de um grupo de teatro e de seres fantásticos, como Oberon, Titânia e Puck, sem os quais a peça de Shakespeare não se realizaria.

Na cena inicial, Egeu, pai de Hérnia, aparece diante de Teseu, Duque de Atenas, expondo que Demétrio é seu escolhido para desposar sua filha, argumento que anima o rapaz a exigir que o rival, Lisandro, desista da moça em disputa. Nesse contexto conflituoso, Lisandro rebate o rival com um discurso insolente e divertido, ao proferir: “Você tem o amor do pai, Demétrio; / Eu o de Hérnia — case-se com ele” (Shakespeare, [1594] 2016, p.23).

Por sua vez, o enredo engendrado por Shakespeare começa a ganhar forma quando Oberon, o Rei das fadas, é contrariado por Titânia, a Rainha das fadas, que se nega a ceder-lhe seu pajem, recusa que despertará em Oberon o desejo de vingança. Através de um sumo mágico, feito a partir da flor Amor-perfeito, Oberon planeja vingar-se da seguinte maneira: quando Titânia estiver dormindo, ele espreme o sumo em seus olhos, e quando ela acordar, a primeira criatura que ela avistar despertará nela uma paixão irrefreável.

Nesse mesmo tempo, outras ações estão acontecendo concomitantemente, como o ensaio do grupo teatral, que encenará uma peça nas núpcias do Duque, a fuga dos amantes Hérnia e Lisandro, que pretendem deixar Atenas para ficarem juntos, e a presença de Demétrio e Helena, que tentam frustrar a fuga dos enamorados. Todos esses personagens estão reunidos no mesmo bosque e, por essa razão, será inevitável que suas vidas se cruzem de maneira cômica e desastrosa.

Depois de espremer o sumo mágico nos olhos adormecidos de Titânia, Oberon encontra, no bosque, Demétrio e Helena, que estão procurando por Lisandro e Hérnia. O Rei das fadas, ao contemplar o amor devoto de Helena e o desprezo atroz de Demétrio por ela, compadece-se da moça e ordena a Puck, seu bobo e serviçal, que esprema nos olhos de Demétrio o sumo mágico para que ele venha a enamorar-se de Helena. Todavia, Puck acaba cometendo um engano, e encontrando Lisandro adormecido no bosque, pensa que ele é o suposto ateniense de que Oberon lhe falou, e espreme nos olhos do rapaz o sumo mágico.

Em seguida, Puck comete uma das ações mais cômicas da peça. Indignado ao presenciar o grupo teatral ensaiando próximo ao local onde a Rainha das fadas repousa, Puck castiga Novelo, um dos atores do grupo, dando-lhe uma cabeça de asno. Quando Titânia acorda e vê aquele homem com cabeça de asno, apaixona-se perdidamente por ele. Então, Puck relata a Oberon suas proezas, e o Rei das fadas percebe que seu ajudante cometeu um grave engano, ao espremer o sumo mágico nos olhos do homem errado. Sendo assim, ordena-lhe que encontre Demétrio e esprema o sumo em seus olhos, o que de fato ocorre na sequência.

Por fim, a peça alcança o auge da comicidade com as demonstrações de amor de Titânia por Novelo com sua cabeça de asno, com Helena pensando que todos estão zombando dela, pois ninguém a amava e, agora, Demétrio e Lisandro estão disputando o seu amor, e com os lamentos de Hérnia, que não compreende a mudança comportamental de seu amado, que nesse instante a despreza, jurando amor eterno a Helena.

No final, todas as ações mágicas são desfeitas, a peça do grupo teatral realiza-se nas núpcias do Duque Teseu com Hipólita, Rainha das Amazonas, e, principalmente, formam-se os dois pares românticos mais aguardados pelo público: Lisandro e Hérnia, e Demétrio e Helena.

1.5.1 A peculiar metamorfose de Novelo

Novelo, um dos atores do grupo teatral que irá encenar uma peça nas bodas do Duque de Atenas, sofre um severo castigo de Puck, o Bom-Companheiro, pelo simples fato do grupo estar realizando um ensaio teatral nas proximidades de onde repousa Titânia, a Rainha das

fadas. Como castigo, Puck lança um encantamento sobre o ator e, num toque de mágica, faz com que Novelo adquira a cabeça de um asno, conforme observamos em seu diálogo com Oberon: “Tão logo o pior canastrão dessa corja —/ Que interpretava Píramo, ou o que seja —/ Terminou sua cena e foi ao camarim,/ Para ajudá-lo em sua arte, fiz assim:/ Fixei-lhe uma cabeça de asno” (Shakespeare, [1594] 2016, p. 97).

A metamorfose de Novelo também é ratificada por meio de Pedro Cunha, líder do grupo teatral, instantes após a transformação. Ao constatar que o companheiro de cena teve a cabeça metamorfoseada em cabeça de asno, Pedro Cunha grita, espantado: “Benza-se, Novelo, benza-se!/ Está transformado!” (Shakespeare, [1594] 2016, p. 89).

Por conseguinte, o tipo de metamorfose sofrida por Novelo e imaginada por Shakespeare é diferente da metamorfose de Lúcio, em *O asno de ouro*, texto anterior que lhe serviu de provável inspiração. Embora ambas as metamorfoses sejam originadas por meio da magia, a metamorfose de Lúcio é integral, mas a de Novelo é parcial, visto que somente sua cabeça é metamorfoseada.

Através desse breve percurso histórico, percebemos que vários autores consagrados trabalharam o tema da metamorfose antes de Franz Kafka (1883-1924). Entretanto, na atualidade, *A metamorfose* (1915) é, indubitavelmente, o texto mais lido e conhecido sobre essa temática. Por essa razão, a obra-prima kafkiana será analisada no próximo capítulo dessa Tese.

2 A METAMORFOSE DAS METAMORFOSES

A novela *A metamorfose* (1915) foi escrita por Franz Kafka em apenas vinte dias, no período de 17 de novembro a 7 de dezembro de 1912, conforme é relatado pelo próprio autor em uma de suas cartas a Felice Bauer (1887-1960), sua noiva na época, e evidenciado nesse trecho: “Escuta, querida, minha pequena história está concluída, só não estou totalmente satisfeito com o final⁹” (KAFKA, [1912] 2013, p. 103). Embora tenha sido escrita em 1912, *A metamorfose* foi publicada, pela primeira vez, só em outubro de 1915, na Revista *Die weissen Blätter* [As Folhas Brancas]. Na atualidade, *A metamorfose* é o texto mais conhecido, lido e estudado entre todas as obras kafkianas e, por essa razão, reconhecida mundialmente como sua grande obra-prima. Pequena apenas em extensão, essa novela há mais de um século segue encantando e, igualmente, chocando leitores ao redor do planeta.

Estruturalmente, o texto apresenta-se dividido em três capítulos breves, que narram a estranha metamorfose de um caixeiro-viajante chamado Gregor Samsa em um inseto horripilante. Fugindo aos esquemas narrativos tradicionais, os quais reservam o clímax para a parte final da história, Kafka resolve apresentá-lo já na frase inicial da sua novela, o que surpreende o leitor desde a primeira linha: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (Kafka, [1915] 2018, p. 7).

Assim, na abertura da obra, o leitor é imediatamente informado da metamorfose grotesca do jovem Gregor Samsa, sem rodeios nem justificativas, de forma incisiva, o que serve aos propósitos de Kafka de construir uma atmosfera de estranhamento e, igualmente, inserir o leitor, desde o início, dentro do quarto e da vida do protagonista, técnica na qual o autor é bem-sucedido.

Por meio dos pensamentos de Gregor Samsa, o leitor descobre que o protagonista trabalhava como caixeiro-viajante, representando uma fábrica de tecidos, e que essa atividade profissional o desagradava profundamente. Gregor demonstra estar cansado das constantes

⁹ Tradução livre. No original: “Escucha, querida, mi pequeña historia está terminada, solo que no estoy contento del todo con el final”. In: KAFKA, Franz. *Cartas a Felice*. Tradução do alemão: Pablo Sorozábal. Madrid: Nórdica Libros, 2013.

viagens, com as trocas de trens, com as “refeições irregulares e ruins” e com o convívio superficial que mantém com as pessoas com quem interage diariamente. Por esse motivo, o jovem caixeiro-viajante pretendia pedir demissão assim que a dívida adquirida por seus pais junto a seu patrão fosse extinta, o que ocorreria nos próximos cinco ou seis anos, conforme expresso nesse trecho da novela: “Bem, ainda não renunciei por completo à esperança: assim que juntar o dinheiro para lhe pagar a dívida dos meus pais – deve demorar ainda de cinco a seis anos – vou fazer isso sem falta. Chegará então a vez da grande ruptura” (Kafka, [1915] 2018, p. 9).

Logo após ter sofrido a metamorfose, Gregor ainda não possui domínio sobre seu novo corpo. Nessa perspectiva, esse corpo estranho será a prisão perpétua na qual ele terá de aprender a habitar com o passar do tempo. Não há como acordar do pesadelo da vida real, pois ele não está mais dormindo. Não há como fugir daquela dura realidade, porque aquela é sua nova condição, aquele inseto monstruoso é sua atual versão e ninguém consegue fugir de si mesmo. Desse modo, Gregor tenta, inutilmente, mover suas pernas, que parecem ter vida própria, conforme evidenciamos nesse trecho:

[...] só tinha as numerosas perninhas que faziam sem cessar os movimentos mais diversos e que, além disso, ele não podia dominar. Se queria dobrar uma, ela era a primeira a se estender; se finalmente conseguia realizar o que queria com essa perna, então todas as outras, nesse ínterim, trabalhavam na mais intensa e dolorosa agitação, como se estivessem soltas (Kafka, [1915] 2018, p. 12-13).

Tendo em vista que Gregor não compareceu ao trabalho, o gerente da firma dirige-se até o apartamento dos Samsa para saber o motivo daquela ausência, visto que o caixeiro-viajante é descrito como um funcionário exemplar que, em cinco anos de prestação de serviços, não havia tido nenhuma falta. A partir do discurso da mãe de Gregor, descobrimos que o caixeiro-viajante é um jovem reservado, que nas horas vagas costuma ler o jornal e se dedica a pequenos trabalhos de carpintaria.

No final do primeiro capítulo, Gregor Samsa metamorfoseado em inseto faz sua primeira aparição. A primeira pessoa que evidencia a transformação corporal do jovem caixeiro-viajante é o gerente da firma, que, mediante aquela visão terrível, sai às pressas do apartamento dos Samsa, deixando para trás o sobretudo e a bengala, acessório símbolo de elegância para os cavalheiros da época em que *A metamorfose* foi escrita e publicada, ou seja,

início do século XX. Depois do gerente, outros dois personagens presenciam a metamorfose de Gregor Samsa: a mãe e o pai do protagonista. Nesse contexto, a sra. Samsa, ao avistar aquela estranha criatura saindo do quarto de seu filho, grita por socorro e cai no chão, provavelmente vítima de um desmaio passageiro. Por sua vez, o sr. Samsa, figura austera e viril, enxota o filho-inseto com um jornal numa das mãos e com a bengala deixada pelo gerente na outra, fazendo com que Gregor retorne para o quarto. Nessa tentativa de retorno ao seu quarto, Gregor acaba ficando preso na pequena abertura da porta entreaberta, o que faz com que o sr. Samsa desfira um golpe potente contra ele, utilizando a bengala. Dessa forma, Gregor cai ferido dentro do quarto e a porta é imediatamente trancada.

Ao longo da narrativa, há uma mudança radical no paladar de Gregor Samsa. O jovem caixeiro-viajante que, antes apreciava leite e legumes frescos, agora tem predileção por restos de comida, legumes apodrecidos e outros alimentos passados. Também é revelado que o sr. Samsa era um comerciante, que havia falido cinco anos atrás, ocasião na qual contrai a dívida com a firma do chefe de Gregor. Além disso, essa é uma informação curiosa, pois o pai de Kafka, Hermann, também era comerciante em Praga, sendo proprietário de uma loja de linhos, tecidos e acessórios de moda. De maneira idêntica, o sr. Samsa é descrito como um homem idoso, saudável e um pouco obeso, pois havia engordado muito e se tornado moroso desde que parara de trabalhar há cinco anos. Por sua vez, a sra. Samsa é descrita como uma mulher idosa e asmática “a quem uma caminhada pelo apartamento já era um esforço” (Kafka, [1915] 2018, p. 43).

Segundo o narrador, as economias dos Samsa eram suficientes para pagar as despesas da família por aproximadamente um ano ou, no máximo, dois anos. Sendo assim, tal quantia de dinheiro deveria ser guardada somente para um caso de emergência, ao que o narrador, provavelmente expressando os pensamentos do sr. Samsa, aconselha que os membros da família necessitarão trabalhar, visto que eles eram sustentados por Gregor e que ele não poderia mais exercer sua antiga profissão no corpo de um inseto.

Tendo em vista que era a única responsável por alimentar ao irmão metamorfoseado e limpar o quarto dele, Grete decide retirar o armário e a escrivaninha do quarto de Gregor para melhorar a sua circulação dentro do pequeno aposento. Todavia, a retirada dos móveis pode ser apreendida como o princípio de coisificação/reificação do sujeito Gregor Samsa. Considerando-se o armário como uma referência ao vestuário e a escrivaninha como uma

referência à escrita, Gregor Samsa torna-se, nesse momento, desnudo e sem escrita, semelhante aos povos bárbaros, o que alude à desumanização desse ser metamorfoseado, ou seja, já que esse inseto não usa roupas nem a escrivaninha, esses objetos serão retirados porque se tornaram inúteis.

Como não conseguiria arrastar o armário de Gregor sozinha, Grete solicita a ajuda da mãe, que desmaia ao presenciar a figura horripilante do filho metamorfoseado. Assustado, Gregor foge e se esconde no quarto ao lado e, quando o sr. Samsa chega em casa depois do trabalho, descobre que precisa expulsar Gregor do quarto vizinho e conduzi-lo de volta ao seu quarto. Então, após uma longa e lenta perseguição improdutivo, o sr. Samsa decide atirar maçãs em Gregor com o objetivo de forçá-lo a retornar ao próprio quarto. Nesse verdadeiro bombardeio, Gregor é atingido nas costas por uma maçã, o que lhe causa um ferimento fatal.

A partir da metamorfose de Gregor Samsa em inseto, acompanhamos o surgimento de outras metamorfoses nos demais membros da família Samsa: o sr. Samsa passa a trabalhar em um banco, a sra. Samsa torna-se costureira para uma loja de modas e Grete começa a trabalhar como vendedora, além de estudar estenografia e francês, visando conseguir um emprego melhor no futuro. Portanto, há uma mudança na rotina dos três membros da família Samsa que, além de trabalharem fora, algo que não faziam quando Gregor sustentava a casa, ainda precisaram alugar o quarto do casal a três inquilinos. Dessa forma, o casal passa a dormir no quarto de Grete, que, por sua vez, passa a dormir na sala, ou seja, a metamorfose de Gregor Samsa provoca metamorfoses estruturais em toda a sua família.

Com o passar do tempo, Grete, a única que ainda tinha alguma consideração pelo irmão metamorfoseado demonstra estar cansada de trabalhar fora, estudar e ainda ter de alimentar o irmão-inseto e arrumar seu quarto. Dessa forma, ela simplesmente para de arrumar e limpar o quarto de Gregor como fazia no início. Para piorar a situação, todos os móveis a serem descartados e, inclusive, a lixeira da cozinha foram depositados no quarto de Gregor, fazendo com que esse cômodo se tornasse um verdadeiro depósito de lixo. Nesse aspecto, o ambiente sujo e abandonado colabora para o processo de coisificação de Gregor Samsa, que não é mais considerado um membro daquela família, mas, sim, algo deteriorado a ser descartado na primeira oportunidade. É o que evidenciamos na cena em que Gregor, atraído pela música do violino tocado por Grete, sai do quarto e é visto pelos três inquilinos e

pelos três membros da família Samsa, na sala de estar, coberto de poeira e restos de comida, como se fosse uma lixeira ambulante, conforme demonstra o seguinte trecho da obra:

[...] justamente agora ele deveria ter mais motivo para se esconder, pois por causa do pó, que se depositava em toda parte no seu quarto, e que ao menor movimento voava em volta, ele também estava todo coberto de poeira; sobre as costas e pelos lados arrastava consigo fios, cabelos, restos de comida; sua indiferença diante de tudo era grande demais para que, como antes, tivesse ficado de costas e se esfregado no tapete várias vezes durante o dia (Kafka, [1915] 2018, p. 70).

Convém assinalarmos que essa indiferença sentida por Gregor está relacionada à sua imensa tristeza por ter se transformado em um inseto monstruoso da noite para o dia e ter sido abandonado por toda a família. Esse sentimento de desesperança e de desistência perante a vida será intensificado após Grete afirmar que havia sido um grande erro eles terem acreditado que “aquela coisa” era o irmão dela e, portanto, “aquela coisa” precisava ser descartada imediatamente. Em razão de estar diante de Gregor, Grete refere-se a ele através dos termos “monstro” (p. 74) e “bicho” (p. 76) e, depois, passa a utilizar o pronome demonstrativo “isso”, o que consolida o processo de coisificação e animalização do sujeito metamorfoseado, conforme ilustra esse trecho da obra:

Nossa verdadeira infelicidade é termos acreditado nisso até agora. Mas como é que pode ser Gregor? Se fosse Gregor, ele teria há muito tempo compreendido que o convívio de seres humanos com um bicho assim não é possível e teria ido embora voluntariamente. Nesse caso não teríamos irmão, mas poderíamos continuar vivendo e honrar a sua memória. Mas como está, esse bicho nos persegue, expulsa os inquilinos, quer certamente ocupar o apartamento todo e nos fazer pernoitar na rua (Kafka, [1915] 2018, p. 76).

Ferido gravemente nas costas pela maçã atirada pelo sr. Samsa, sujo e desnutrido por não ser mais alimentado e agora desumanizado pela própria irmã a quem estimava profundamente, Gregor Samsa completa, nesse ponto da narrativa, seu processo de desumanização. Sendo assim, sua morte iminente não deve ser vista com a tradicional conotação negativa, pois no caso do protagonista de *A metamorfose* ela surge como uma forma de libertação, conforme observamos nesse trecho da obra:

Recordava-se da família com emoção e amor. Sua opinião de que precisava desaparecer era, se possível, ainda mais decidida que a da irmã. Permaneceu nesse estado de meditação vazia e pacífica até que o relógio da torre bateu a terceira hora da manhã. Ele ainda vivenciou o início do clarear geral do dia lá do lado de fora da

janela. Depois, sem intervenção da sua vontade, a cabeça afundou completamente e das suas ventas fluíu fraco o último fôlego (Kafka, [1915] 2018, p. 78).

É relevante observarmos que Gregor Samsa estava sereno pouco antes de morrer, o que indica que o próprio metamorfoseado sentia que a morte vinha para ele como uma espécie de bálsamo para uma existência tão marcada pelo sofrimento e pelo abandono. Todavia, a morte do protagonista de *A metamorfose* é um dos momentos mais impactantes e simbólicos da novela de Kafka. Afinal de contas, o cadáver de Gregor é encontrado e descartado pela faxineira da família, como se fosse realmente uma coisa imprestável ou lixo, como demonstra o diálogo entre a faxineira e a sra. Samsa: “— A senhora não precisa se preocupar com o jeito de jogar fora a coisa aí do lado. Já está tudo em ordem” (Kafka, [1915] 2018, p. 83). Da mesma forma, o processo de coisificação de Gregor Samsa se consolida definitivamente a partir do descarte de seu cadáver pela faxineira da família e por meio da utilização do substantivo “coisa”, o que põe fim à triste existência do jovem caixeiro-viajante metamorfoseado em inseto.

Por fim, o segundo momento mais impactante dentro da novela é o desfecho. Após a morte e o descarte de Gregor, a família Samsa resolve tirar o dia de folga e passeiam pela cidade em um bonde, desfrutando um belo dia ensolarado e projetando como será o futuro reservado a cada um deles. Também planejam mudar-se para um outro apartamento menor, mas melhor localizado, e deixar para trás aquele que havia sido adquirido por meio do trabalho de Gregor, ou seja, os três membros remanescentes da família Samsa desejam apagar da memória qualquer lembrança da existência do infausto caixeiro-viajante.

2.1 O inseto protagonista da novela *A metamorfose*

Provavelmente, um dos aspectos mais instigantes da novela *A metamorfose* (1915) é definirmos a natureza desse monstruoso inseto no qual o protagonista Gregor Samsa se transforma. Segundo a descrição feita pelo narrador, esse inseto apresenta “[...] costas duras como couraça” (p.7), “[...] ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas” (Idem), “[...] numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo” (Idem), “[...] era incomumente largo” (p. 12), “[...] as extremidades das suas

perninhas tinham um pouco de substância adesiva” (p. 23), “[...] as mandíbulas eram sem dúvida muito fortes” (Idem), e “[...] ao rastejar ele deixava aqui e ali vestígios da sua substância adesiva” (Kafka, [1915] 2018, p. 48).

Para a grande maioria dos leitores e escritores que revisitam a obra-prima de Kafka o inseto resultante da metamorfose de Gregor Samsa é uma barata. Nessa perspectiva, mencionaremos as leituras de dois escritores que consideram que o inseto protagonista de *A metamorfose* (1915) é uma barata. Em 1969, o escritor hondurenho Augusto Monterroso (1921-2003) lança o livro *La oveja negra y demás fábulas*, onde presta sua homenagem a Kafka, com a fábula “La cucaracha soñadora” [A barata sonhadora]. Nessa fábula, Monterroso cria, em poucas linhas, uma atmosfera onírica na qual uma barata chamada Gregorio Samsa sonhava que era uma outra barata chamada Franz Kafka, que, por sua vez, sonhava que era um escritor que escrevia sobre um empregado chamado Gregorio Samsa, que sonhava que era uma barata. Desse modo, para Augusto Monterroso o inseto é uma barata.

Nesse mesmo sentido, a escritora gaúcha Eliane Brum (1966-), no romance *Uma duas* (2011), apresenta uma narradora-personagem que faz uma curiosa projeção do corpo materno em seu próprio corpo. Por essa razão, as mãos dela são as mãos da mãe, e ela observa, a cada dia, seu corpo se transformar no corpo materno. Entretanto, esse é mais um caso de metamorfose mental/comportamental e, por essa razão, esse texto não foi selecionado para o nosso *corpus* de análise. Nesse romance, a narradora-personagem relata uma experiência semelhante à vivenciada por Gregor Samsa, ou seja, ao acordar pela manhã, ela imagina ter se transformado em uma barata gigante, conforme evidenciamos nesse trecho: “Alguns dias depois, eu acordei naquela cama e não reconheci mais meu corpo nem o dela [da mãe]. Eu gritava que tinha virado uma barata gigante e eu ainda não tinha lido Kafka” (Brum, [2011] 2018, p. 67). Dessa forma, para Eliane Brum o inseto também é uma barata.

Nos próximos capítulos, veremos que essa também será a leitura dos autores Luis Fernando Verissimo (1936-), Lúcia Bettencourt (1969-), Claudia Tajés (1963-) e dos integrantes do grupo musical Inimigos do Rei. Sendo assim, tal constatação pode ser formulada a partir de algumas características peculiares desse inseto fornecidas pelo texto kafkiano: a cor marrom, as patas numerosas e finas e, possivelmente, o mau odor, característico das baratas. Afinal de contas, toda vez que Grete, a irmã de Gregor, entrava em seu quarto para alimentá-lo e limpar o aposento, ela corria diretamente para abrir as janelas e

ali permanecia por pouco tempo, saindo logo em seguida, conforme evidenciamos nesse trecho: “[...] ela corria direto à janela e a escancarava com mãos apressadas, quase como se sufocasse, ali permanecendo um pouquinho” (Kafka, [1915] 2018, p. 45).

Por outro lado, nem todos os estudiosos da obra de Kafka concordam com essa hipótese. Em *Lições de literatura* (1980), o escritor, tradutor e professor de Literatura russo-americano Vladimir Nabokov (1899-1977), ao analisar a novela *A metamorfose*, considera que o inseto resultante da transformação corporal de Gregor Samsa é um besouro, conforme lemos nesse trecho de sua análise:

Alguns estudiosos dizem ser uma barata, o que obviamente não faz sentido. Uma barata é um inseto com formato chato e pernas grandes, e o corpo de Gregor nada tem de achatado: é convexo nos dois lados, ventre e dorso, e as pernas são pequenas. Sua única semelhança com uma barata está na cor marrom. Isso é tudo. Além do mais, ele tem uma barriga extremamente convexa, dividida em segmentos, e costas duras e abauladas, sugerindo a existência dos estojos de asas [...]. 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 acostuma a usar essas extremidades – pés e antenas. Esse besouro marrom, convexo e do tamanho de um cachorro é bem largo (Nabokov, [1980] 2015, p. 310-311).

Por esse motivo, instigados pela interpretação de Nabokov e tendo lido diversas traduções em português sem qualquer menção a besouro, procuramos averiguar como se apresenta o texto no original. Sendo assim, na cena em que a faxineira começa a limpar o quarto de Gregor, ela passa a se dirigir ao metamorfoseado nos seguintes termos: “No começo, ela também o chamava com palavras que provavelmente considerava amigáveis, como ‘Venha, aqui, velho besouro!’ ou ‘Olhe só, o velho besouro!’¹⁰” (Kafka, 1917, p. 37).

Além disso, outros dois aspectos refutam a ideia desse inseto ser uma barata: ele não voa e é extremamente lento. Dentre as diversas passagens que destacam a lentidão de Gregor metamorfoseado, citaremos a cena na qual Gregor utiliza um lençol para formar uma espécie de barraca junto ao canapé, visando esconder-se do olhar da irmã, que vinha trazer-lhe comida, abrir as janelas e limpar o quarto. Nessa atividade simples e ligeira até mesmo para uma criança, Gregor levou quatro horas para executá-la, como evidenciamos nesse trecho:

¹⁰ Tradução livre. No original: “Anfangs rief sie ihn auch zu sich herbei, mit Worten, die sie wahrscheinlich für freundlich hielt, wie ‘Komm mal herüber, alter Mistkäfer’ oder ‘Seht mal den alten Mistkäfer!’”.

“Para poupar-lhe [a irmã] também essa visão, um dia ele arrastou o lençol nas costas até o canapé – levou quatro horas para realizar esse trabalho” (Kafka, [1915] 2018, p. 46).

Do mesmo modo, muitas outras características físicas e ações praticadas por esse inseto tão peculiar desfazem também a noção de ser ele um besouro ou qualquer outro inseto existente na natureza. No início da novela, quando Gregor Samsa afasta as cobertas, ele infla com facilidade, conforme demonstra esse trecho da obra: “Afastar as cobertas foi muito simples: precisou apenas se inflar um pouco e ela caiu sozinha” (Kafka, [1915] 2018, p. 12). Entretanto, essa é uma ação praticada pelos sapos, que inflam os pulmões como uma forma de defesa quando se sentem ameaçados. As baratas e os besouros não conseguem executar tal ação, o que nos obriga a descartar essas duas hipóteses.

Convém também assinalarmos que esse inseto apresenta aspectos tipicamente humanos, os quais não poderão ser encontrados em nenhum outro inseto fora do universo ficcional de Kafka. Além de conservar a memória e a fala (embora não seja compreendido nem pelos familiares nem pelo gerente, no início da novela), Gregor metamorfoseado ainda possui pálpebras e glândulas lacrimais, o que nos impossibilita de encontrarmos um inseto equivalente a ele na natureza. Nesse sentido, na parte inicial de *A metamorfose*, logo após tomar consciência de sua terrível transformação corporal, Gregor fecha os olhos para não contemplar suas inúmeras “perninhas”, algo irrealizável para os insetos por não serem dotados de pálpebras: “Tentou isso umas cem vezes, fechando os olhos para não ter de enxergar as pernas desordenadamente agitadas [...]” (Kafka, [1915] 2018, p. 8).

Nessa mesma linha, na cena em que Grete traz restos de comida e legumes já passados para alimentá-lo, Gregor devora-os com alegria e voracidade. Tal euforia, segundo a descrição feita pelo narrador, provoca uma profunda emoção em Gregor, que será expressa por meio do choro de gratidão do metamorfoseado, conforme vemos nesse trecho: “Rapidamente, um atrás do outro, com lágrimas de satisfação nos olhos, ele devorou o queijo, os legumes e o molho [...]” (Kafka, [1915] 2018, p. 38). Embora alguns animais possuam glândulas lacrimais, o choro, tanto de alegria como de tristeza, permanece sendo uma ação tipicamente humana, o que inviabiliza encontrarmos um correspondente na natureza para o inseto resultante da metamorfose de Gregor Samsa.

Conforme já analisamos em nossa pesquisa anterior (Crizel, 2020, p. 37), consideramos que a indeterminação do inseto protagonista de *A metamorfose* foi uma decisão do próprio Kafka. Nesse aspecto, o tradutor e biógrafo alemão-americano Ernst Pawel (1920-1994), autor da premiada biografia *O pesadelo da razão: uma biografia de Franz Kafka* (1984), teve acesso a um bilhete escrito por Kafka e endereçado a seu editor Kurt Wolff (1887-1963). Nesse bilhete, o autor solicitava que Ottomar Starke (1886-1962), famoso ilustrador da época, não tentasse retratar, na capa da primeira edição de *A metamorfose* em livro, o célebre inseto de sua obra-prima, o que para Kafka não era permitido, conforme evidenciamos nesse trecho:

Uma vez que Starke é ilustrador, ocorreu-me que poderia querer desenhar o próprio inseto. Isso não, por favor, isso não. Não pretendo invadir uma área que compete a ele, mas apenas fazer-lhe um apelo em função de meu conhecimento, naturalmente mais íntimo, da história. O inseto como tal não pode ser retratado. Não pode sequer ser mostrado à distância (Kafka *apud* Pawel, 1986, p. 331).

Nesse ponto, a solicitação de Kafka foi atendida e a capa da primeira edição de *A metamorfose* em livro apresentou como ilustração um sujeito de costas, olhando para o interior de um cômodo mal-iluminado, através de uma porta entreaberta. Toda essa aura de mistério criada em torno do inseto protagonista de *A metamorfose* (1915) e o desespero provocado no autor ao imaginar sua exótica criatura sendo retratada na capa do livro por um exímio desenhista só reforçam nossa leitura de que o inseto oriundo da metamorfose de Gregor Samsa seja um ser híbrido.

Nesse contexto, basta uma pequena incursão no vasto território fantástico da contística kafkiana para encontrarmos diversos exemplares de seres híbridos ou de natureza indefinível. Na coletânea de contos intitulada *Um médico rural [Ein Landarzt]* (1919), encontramos a história “A preocupação do pai de família”, na qual o narrador-personagem descreve uma estranha criatura falante chamada Odradek, que se assemelha a um carretel de linha, conforme ilustra esse trecho da obra:

À primeira vista ele tem o aspecto de um carretel de linha achatado e em forma de estrela, e com efeito parece também revestido de fios; de qualquer modo devem ser só pedaços de linha rebentados, velhos, atados uns aos outros, além de emaranhados e de tipo e cor os mais diversos. Não é contudo apenas um carretel, pois do centro da estrela sai uma varetinha e nela se encaixa depois uma outra, em ângulo reto. Com a ajuda desta última vareta de um lado e de um dos raios da estrela do outro, o

conjunto é capaz de permanecer em pé como se estivesse sobre duas pernas (Kafka, [1919] 2015, p. 43-44).

Já na coletânea das histórias escritas por Kafka entre 1914 e 1924 e publicadas no Brasil sob o título de *Narrativas do espólio* (2002), encontramos o conto “Um cruzamento” [Der Riesenmaulwurf], no qual o narrador-personagem afirma ter herdado do pai “um animal singular, metade gatinho, metade cordeiro” (Kafka, [2002] 2016, p. 98). De acordo com a descrição feita pelo narrador-personagem, trata-se de um ser híbrido, apresentando características físicas de dois animais de espécies diferentes. Esses dois seres peculiares foram catalogados por Jorge Luis Borges (1899-1986) e Margarita Guerrero n’*O livro dos seres imaginários* (1957). Sendo assim, corroborando o pensamento de Borges e Margarita Guerrero, consideramos essas duas criaturas e também o inseto oriundo da metamorfose de Gregor Samsa como exemplos de seres criados pela imaginação de Kafka e habitantes exclusivos de seu excêntrico e desafiador universo ficcional, não havendo, portanto, nenhum correspondente para nenhum deles no mundo circundante.

2.2 Outras reflexões sobre a novela *A metamorfose*

Conforme dito anteriormente, *A metamorfose* (1915) é o texto kafkiano mais lido e estudado entre todas as obras do autor e, por essa razão, sempre nos referimos a ela como a grande obra-prima de Kafka. Em vista disso, inúmeros trabalhos foram escritos sobre essa célebre novela, dos quais elencaremos apenas alguns para reforçar a nossa análise anterior. O primeiro aspecto que precisamos observar refere-se a origem da metamorfose sofrida por Gregor Samsa. Em todas as obras anteriores, que trabalham o tema da metamorfose, encontramos algum tipo de motivação: ação mágica ou castigo divino. Em Kafka, não existe uma explicação para que essa metamorfose tenha ocorrido, assim como também não há menção ao crime cometido por Josef K. em *O processo* [Der Prozess] (1925). Desse modo, o crítico literário Erich Heller (1911-1990) enfatiza: “Em Kafka, o crime, longe de ser motivação adequada à pena, é, com frequência, impossível de ser determinado” (Heller, 1974, p. 29). Por conseguinte, Erich Heller reforça que essa é uma das características marcantes da produção kafkiana e, por essa razão, “em ponto algum das obras de Kafka existe uma

pergunta respondível. É da natureza de suas questões não admitir respostas” (Heller, 1974, p. 32).

Dessa forma, a estranha e inexplicável metamorfose de Gregor Samsa em um inseto monstruoso enquadra-se em uma das características predominantes da obra de Franz Kafka, ou seja, o absurdo. A esse respeito, o professor e crítico literário Salvatore D’Onofrio (1951-) argumenta que o absurdo retratado por Kafka em suas obras é o absurdo plenamente reconhecível da vida cotidiana em um mundo opressor e alienante, conforme evidenciamos nesse trecho:

[...] para Kafka, o absurdo não é estranho, nem extraordinário, porque faz parte integrante da própria existência humana. Vivemos num mundo absurdo, esmagados pela burocracia das instituições sociais, pelas leis que não podem ser cumpridas, pela incomunicabilidade entre as pessoas. E é esse absurdo que Kafka tenta expressar em forma de arte, pelo recurso a símbolos e a parábolas (D’Onofrio, 2007, p. 120).

Outro aspecto relevante a ser observado na novela *A metamorfose* (1915) e apontado por Modesto Carone como a responsável pela eficácia narrativa da novela kafkiana é a escolha do foco narrativo. Kafka opta pela narração em terceira pessoa, com um narrador onisciente e impessoal, que revela ao leitor somente as situações e ações vividas, vistas, ouvidas ou recordadas pelo protagonista. Nesse aspecto, o ponto de vista está focalizado em Gregor Samsa, passando para a onisciência plena depois da morte do protagonista, o que transforma esse narrador kafkiano em uma espécie de “câmera cinematográfica” na cabeça do metamorfoseado, como declara Carone nesse trecho:

[...] esse narrador se comporta como uma câmera cinematográfica na cabeça do protagonista – e nesse caso o relato objetivo por meio do discurso direto e indireto se entrelaça com a proximidade daquilo que é experimentado subjetivamente pelo herói (Carone, [1983] 2007, p. 238).

Com relação ao protagonista Gregor Samsa é relevante destacarmos que ele é o típico herói kafkiano, cuja principal característica é afastar-se completamente do herói da tradição literária, que geralmente encarna a figura de um salvador poderoso e defensor dos valores ideológicos. Em vista disso, Salvatore D’Onofrio enfatiza que o herói kafkiano “é essencialmente um homem comum, um ser insignificante, mais vítima passiva das instituições

ético-sociais do que agente capaz de modificar uma situação injusta e desagradável” (D’Onofrio, 2007, p. 120).

Por seu turno, o filósofo, sociólogo e crítico literário alemão Theodor Adorno (1903-1969), em seu ensaio intitulado “Anotações sobre Kafka” (1953), afirma que a obra kafkiana é uma insigne representante do declínio e da conseqüente demolição dos sujeitos, cuja alienação degrada-os, progressivamente, até torná-los desumanos ou não-humanos, como no caso do desafortunado protagonista de *A metamorfose*, que a partir de sua monstruosa transformação corporal é destituído de todos os seus direitos humanos, desprezado e abandonado pela própria família. Nesse contexto, Adorno argumenta que

A força de Kafka é a da demolição. Diante do sofrimento incomensurável, ele derruba a fachada acolhedora, cada vez mais submetida ao controle racional. Nesse processo de demolição – e nunca este conceito foi tão popular como no ano da morte de Kafka –, ele não se detém, como a psicologia, diante do sujeito, mas alcança a matéria em estado bruto, o mero ente que emerge na esfera subjetiva através do colapso total de uma consciência alienada, que renuncia a qualquer autoafirmação (Adorno, [1953] 1998, p. 247).

A essa força demolidora presente nas obras de Kafka e que aniquila completamente os protagonistas kafkianos Salvatore D’Onofrio define como degradação. O autor enfatiza que, na novela *A metamorfose* (1915), Gregor Samsa é submetido a uma tríplice degradação, que se consolida no momento em que Grete, a única pessoa da família que cuidava e se preocupava com o metamorfoseado, demonstra estar cansada de suportar a hedionda presença daquela estranha criatura. Nesse ponto, Gregor sofre “a degradação física, pela deformação de seu corpo; a degradação funcional, pela perda do emprego” e “a degradação afetiva, pelo completo abandono a que o relega a família” (D’Onofrio, 2007, p. 119).

Podemos igualmente afirmar que o universo kafkiano desfaz, por completo, a aura encantada dos contos de fadas tradicionais, onde os vilões são castigados e os protagonistas triunfam no final da história. Para Kafka, não há separação entre heróis e vilões, nem previsíveis finais felizes. Pelo contrário, observamos inocentes sendo condenados e o insólito e cruel destino fazendo vítimas indiscriminadamente. Por esse motivo, não há salvação na obra de Kafka, porque o mundo representado nela é um lugar hostil e a vida mostra-se irônica, imprevisível e absurda como o próprio autor de *A metamorfose*.

2.3 Antíteses na novela *A metamorfose*

A partir de uma leitura mais atenta é possível observarmos que a novela *A metamorfose* (1915) apresenta inúmeras antíteses. A primeira oposição a ser apontada refere-se ao contraste existente entre a manhã da metamorfose de Gregor Samsa e o dia de folga desfrutado pelos pais e pela irmã do protagonista depois de sua morte. Na fatídica manhã da metamorfose do caixeiro-viajante em um inseto monstruoso o dia está turvo e chuvoso, o que provoca no protagonista um estado de melancolia, conforme evidenciamos no seguinte trecho: “O olhar de Gregor dirigiu-se então para a janela e o tempo turvo – ouviam-se gotas de chuva batendo no zinco do parapeito – deixou-o inteiramente melancólico” (Kafka, [1915] 2018, p. 8).

Por outro lado, após a morte do protagonista e seu posterior descarte feito pela faxineira da família, os Samsa decidem sair do apartamento e desfrutar de um dia de folga, que contrasta plenamente com a manhã cinza e chuvosa da monstruosa transformação corporal de Gregor, pois um “sol cálido” surge no céu para coroar a “merecida folga” dos três membros remanescentes dos Samsa, conforme ilustra esse trecho da obra: “O bonde em que ficaram sentados sozinhos estava totalmente iluminado pelo sol cálido” (Kafka, [1915] 2018, p. 84). Nesse contexto, surgem as oposições “escuridão x luz” e “chuva x sol” para caracterizarem as atmosferas representativas de Gregor Samsa e seus familiares, respectivamente.

A oposição “luz x escuridão” também aparece em mais dois momentos da novela. A nova ocorrência se dá na primeira noite após a metamorfose de Gregor. Aprisionado dentro do pequeno quarto pelo pai, que lhe desfere um golpe de bengala, Gregor aparece ferido repousando no chão. Nessa cena, o narrador observa que as luzes dos postes da iluminação pública iluminam praticamente todo o aposento, menos na parte de baixo onde Gregor está, conforme vemos nesse trecho: “O brilho das lâmpadas elétricas da rua se refletia lívido, aqui e ali, sobre o teto e as partes mais altas dos móveis, mas embaixo, junto a Gregor, estava escuro” (Kafka, [1915] 2018, p. 33).

Em vista disso, parece que o narrador kafkiano está querendo demonstrar que esse homem do subterrâneo, esse homem-inseto, doente, ferido, excluído, não-pertencente a lugar

nenhum a não ser ao seu pequeno quarto-túmulo pertence às sombras, onde refugia-se do olhar acusador e implacável do mundo à sua volta.

Também é possível notarmos outra oposição “luz x escuridão” no que concerne ao espaço iluminado ocupado pelos Samsa em contraste com o quartinho sujo e mal-iluminado ocupado por Gregor. Quando a porta do seu quarto ficava aberta, da penumbra, Gregor contemplava seus pais e sua irmã fazendo as refeições na iluminada sala de estar, conforme evidenciamos nesse trecho da novela: “[...] deitado na escuridão do seu quarto, invisível da sala de estar, ele podia ver a família toda à mesa iluminada e escutar suas conversas [...]” (Kafka, [1915] 2018, p. 59-60).

Nessa perspectiva, Kafka parece sugerir que o ideal para aquela família era justamente não enxergar a figura do metamorfoseado como se ele fosse invisível. Desse modo, entendemos que esse talvez seja o desejo de todos os intolerantes perante àqueles que são diferentes deles, seja por gênero, raça ou opção sexual, isto é, que os diferentes fossem invisíveis para que eles, os intolerantes, não precisassem contemplá-los diariamente.

2.4 Preparativos para um casamento no campo e a origem de *A metamorfose*

*Preparativos para um casamento no campo*¹¹ é um dos primeiros textos ficcionais escritos por Franz Kafka. Dele restaram três versões inacabadas e ambas contendo páginas faltando. A primeira versão foi escrita entre 1906 e 1907 e as outras duas versões datam do ano de 1908. Contudo, a mais completa é a primeira versão, na qual temos acesso a aproximadamente quatorze páginas da obra. Devido ao grande número de descrições de cenários, caracterização de personagens e narração de inúmeras ações, acreditamos tratar-se de uma obra de maior fôlego, uma novela para sermos mais exatos, pois, se o projeto de Kafka era escrever um conto, ele teria sido mais objetivo e econômico nas descrições feitas.

Esse texto narra a história de Eduard Raban, um homem pálido, de trinta anos, que parte de um centro urbano e viaja de trem e de ônibus até chegar a um vilarejo rural, onde acontecerá o casamento prometido no título da obra. Pouco é relatado sobre Betty, a noiva de

¹¹ Tradução livre. No original: *Hochseitsvorbereitungen auf dem Lande*.

Raban. A única informação disponível é que Betty era “uma formosa moça já um pouco madura¹²” (Kafka, [1907] 2003, p. 263-264).

Todavia, o que mais chama a atenção nessa obra é sua semelhança com *A metamorfose* (1915), a grande obra-prima do autor. Em determinada passagem, após diversas descrições de cenários, caracterizações de personagens e narração de ações, Kafka apresenta o protagonista se imaginando deitado na cama e transformado em um grande escaravelho, um besouro ou uma grande abelha, conforme evidenciamos através da voz do próprio Eduard Raban, nesse trecho: “[...] enquanto estou deitado na cama tenho a forma de um grande escaravelho, de um besouro ou de um abelhão, acredito¹³” (Kafka, [1907] 2003, p. 253).

Certamente, essa novela inacabada pode ter sido a fagulha que originou *A metamorfose* cinco anos mais tarde. Kafka idealizou um homem deitado na cama se imaginando transformado em um grande inseto. Essa é a grande diferença entre as duas novelas. Em *Preparativos para um casamento no campo*, Raban somente se imagina metamorfoseado em inseto. Em contrapartida, em *A metamorfose*, Gregor Samsa realmente acorda transformado em um inseto grotesco, efeito consolidado através de um narrador onisciente em terceira pessoa. Diferentemente de Raban, em *A metamorfose* não é Gregor Samsa quem acredita ter-se transformado em inseto; essa informação é decretada pelo narrador onisciente para que o leitor tenha a convicção de que não se trata de um pesadelo ou de uma alucinação. Afinal de contas, é depois de despertar de “sonhos intranquilos” que o pesadelo da vida real e de uma nova forma existencial se apresenta ao malfadado protagonista, de maneira brusca e inexorável.

Por essa razão, o narrador onisciente de *A metamorfose* procura, desde o início da novela, refutar a possibilidade de Gregor Samsa estar sonhando e sua metamorfose não ter realmente acontecido. Em vista disso, o narrador kafkiano informa-nos que Gregor acorda de uma noite de pesadelos e desperta para o pesadelo da vida real, conforme podemos ler nesse trecho da obra: “Não era um sonho. Seu quarto, um autêntico quarto humano, só que um pouco pequeno demais, permanecia calmo entre as quatro paredes bem conhecidas” (Kafka, [1915] 2018, p. 7). Essa mesma constatação é feita pelo professor e crítico literário Salvatore D’Onofrio (1951-) em seu livro *Forma e sentido do texto literário* (2007), no qual o autor

¹² Tradução livre. No original: “[...] una hermosa muchacha ya un poco madura”.

¹³ Tradução livre. No original: “[...] mientras estoy acostado en la cama tengo la forma de un gran escarabajo, de un ciervo volante o de un abejorro, creo”.

ênfatiza: “Gregor descarta a hipótese de pesadelo ou alucinação, porque reconhece seu espaço vital: as paredes do quarto, os móveis, as amostras de fazendas” (D’Onofrio, 2007, p. 117).

Da mesma forma, na conferência intitulada “O parasita da família: sobre *A metamorfose* de Kafka”, pronunciada na Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, em 1983, o professor, tradutor e crítico literário Modesto Carone (1937-2019) também defende que a metamorfose de Gregor Samsa realmente ocorreu, pois o protagonista desperta do espaço onírico para o pesadelo da vida real. Por conseguinte, quando alguém desperta de um pesadelo, consegue libertar-se desse sonho ruim instantaneamente. No entanto, em Kafka ocorre uma irônica inversão, porque quando Gregor Samsa acorda de seus “sonhos intranquilos” descobre que seu pesadelo real está apenas começando. A esse respeito, Carone afirma: “[...] não é um pesadelo do qual se pudesse acordar. Pelo contrário, no registro costumeiro das inversões kafkianas, é o próprio metamorfoseado quem desperta para este pesadelo” (Carone, [1983] 1996, p. 237).

Ainda sobre a fonte de inspiração para Kafka ter escrito *A metamorfose* (1915), é possível que ela não tenha surgido a partir da leitura das obras clássicas com essa temática e apresentadas no capítulo anterior, mas, sim, através da leitura de *Notas do subsolo* (1864), de Fiódor Dostoiévski (1821-1881). Afinal de contas, Kafka era um grande leitor e admirador das obras do escritor russo, chegando a considerá-lo um “irmão” em uma passagem de seus diários. Todavia, a declaração de Kafka refere-se à irmandade ou aproximação entre os escritos dos dois autores, nos quais figuram sujeitos completamente aniquilados pela própria vida que levam, em um mundo opressivo e absurdo. Assim como Gregor Samsa, o homem do subsolo também foi reduzido a cinzas, não restando nada de sua antiga identidade, conforme ênfatiza o memorialista e narrador-personagem nesse trecho: “Não apenas não consegui tornar-me cruel, como também não consegui me tornar nada: nem mau, nem bom, nem canalha, nem homem honrado, nem herói, nem inseto” (Dostoiévski, [1864] 2013, p. 13).

Esse homem do subsolo criado por Dostoiévski pode ter originado um outro homem do subsolo: um certo caixeiro-viajante, cansado de sua rotina insípida e seu trabalho alienado, que numa certa manhã nublada e chuvosa desperta de uma noite atribulada por pesadelos e descobre que havia se transformado em um inseto monstruoso. Embora seja apenas uma suposição, assim como muitos autores contemporâneos inspiraram-se em Kafka para escrever suas obras, o próprio autor de *A metamorfose* também se inspirou na obra de seus

antecessores, mesmo que não possamos determinar, de fato, a verdadeira origem de sua inspiração.

2.5 Erisícton e Gregor Samsa: irmãos na fome

Conforme vimos no primeiro capítulo, diversas obras que trabalham o tema da metamorfose precederam à obra-prima de Kafka na História da Literatura. Desse modo, propomos estabelecer paralelos comparativos entre *A metamorfose* (1915) e os clássicos de mesma temática que a precederam. Iniciaremos, portanto, com a lenda de Erisícton, filho de Triopeu, narrada no Livro VIII, d'*As metamorfoses*, de Ovídio. Essa lenda apresenta algumas similaridades com a história de Gregor Samsa, protagonista d'*A metamorfose*, de Kafka. Contudo, antes de passarmos às semelhanças existentes entre o poema de Ovídio e a novela kafkiana, torna-se necessário conhecermos a história de Erisícton.

De acordo com o poema ovidiano, Erisícton era um homem celerado, que não tinha nenhum respeito para com os deuses. Certo dia, nos bosques sagrados, este homem decide derrubar um carvalho consagrado à deusa Ceres. Ao golpe do machado de Erisícton, o tronco do carvalho jorra sangue, e antes de morrer, a árvore pressagia o castigo do sacrílego mortal: “Sou, escondida nesta madeira, uma ninfa queridíssima de Ceres. Predigo, moribunda, que o teu castigo está próximo, e isto me consola de morrer” (Ovídio, [séc. VIII d.C.] 1983, p. 159).

Assim como foi pressagiado pelo carvalho, o castigo de Erisícton não demora a ser perpetrado. Na sequência da história, uma situação paradoxal, digna do universo kafkiano, promove o consórcio entre dois polos antagônicos, quando Ceres, a deusa da agricultura e da fertilidade, convoca o auxílio da Fome para consumir o castigo de Erisícton. Por ordem da deusa, a Fome deveria apossar-se do corpo desse homem cruel, fazendo com que ele portasse uma fome perene e insaciável. Sendo assim, à noite, enquanto Erisícton dormia, a Fome invade suas entranhas e, na manhã seguinte, ele já desperta com a maldição da deusa assolando o seu corpo.

Nesse ponto do poema, encontramos a primeira semelhança entre a lenda de Erisícton e a história de Gregor Samsa, pois em ambos os textos os personagens despertam do mundo onírico para o pesadelo da vida real. Quando Gregor Samsa desperta de “sonhos intranquilos”

descobre-se metamorfoseado em um inseto grotesco, e Erisícton, por sua vez, quando desperta, também de um pesadelo, encontra-se tomado por uma fome inclemente e imperiosa: “Desde, porém, que acordou, domina-o uma fome furiosa, que se torna senhora de sua boca ávida e das vísceras vazias” (Ovídio, [séc. VIII d.C.] 1983, p. 160). Ou seja, tanto a metamorfose de Gregor como a maldição de Erisícton são eventos matutinos e pós-sono, o que confirma o absurdo existencial dos dois personagens, pois quando os pesadelos de ambos deveriam acabar, é justamente, nesse momento, que eles principiam: Gregor metamorfoseado em inseto, e Erisícton, embora não metamorfoseado, visceralmente escravizado pela fome.

Na parte derradeira do poema, contemplamos Erisícton despender todos os bens na tentativa de saciar sua fome implacável e, inclusive, vender a própria filha diversas vezes para angariar fundos que se transformavam, invariavelmente, em comida. Por fim, esgotados todos os recursos e sempre dominado pela fome, numa atitude desesperada, acaba recorrendo à autofagia: “Erisícton pôs-se a arrancar os próprios membros, que dilacerava com os dentes, e o desventurado se nutria com a diminuição do seu corpo” (Ovídio, [séc. VIII d.C.] 1983, p. 161).

Além disso, é na presença marcante da fome em ambas as histórias que se encontra a segunda semelhança entre o poema ovidiano e a obra-prima de Kafka. Tanto Erisícton como Gregor Samsa são vitimados pela fome: o primeiro, ao devorar o próprio corpo, e, o segundo, ao deixar de ser alimentado pela irmã. Todavia, embora evidenciamos essas duas semelhanças, cada texto literário é dotado de suas particularidades. Por conseguinte, o ponto de divergência entre ambas as histórias se encontra no pesadelo real vivenciado pelos dois protagonistas. Se de um lado, a maldição famigerada que assola o corpo de Erisícton é fruto de um castigo divino, por outro, a metamorfose de Gregor Samsa é um evento sem nenhuma motivação; simplesmente acontece de maneira inexplicável, sendo provavelmente, a grande parábola do absurdo e da imprevisibilidade da existência humana.

2.6 *O asno de ouro x A metamorfose*

O asno de ouro e *A metamorfose* apresentam algumas semelhanças que nos possibilitam fazer um quadro comparativo entre as duas obras. A primeira semelhança reside no processo de metamorfose que ocorre com os protagonistas; tanto o jovem Lúcio como Gregor Samsa são metamorfoseados em animais (Lúcio, em asno, e Gregor, em inseto). Já a segunda semelhança, reside no fato de ambos os personagens, mesmo em um corpo animal, não perderem a inteligência humana. Em ambas as histórias, Lúcio e Gregor têm plena consciência das situações que estão enfrentando, mantendo intactos os pensamentos, os sentimentos e a memória.

Em contrapartida, as duas obras também apresentam diferenças que as particularizam enquanto textos literários. A primeira diferença está no estado particular de cada metamorfose. Enquanto que a metamorfose de Gregor Samsa é definitiva e permanente, a de Lúcio é temporária e reversível, visto que o jovem retorna à forma humana no final do romance, o que não ocorre com Gregor Samsa, que morre no corpo de inseto. Outra diferença entre as referidas obras reside na origem das metamorfoses dos dois personagens. Enquanto que a metamorfose de Lúcio é decorrente de uma ação mágica, a de Gregor Samsa é tão insondável como a vida, o que torna a novela de Kafka uma das obras mais perturbadoras e assustadoras da História da Literatura.

Também podemos observar que o foco narrativo é distinto em ambas as obras. Enquanto que no romance de Apuleio temos um narrador-personagem, revivendo suas aventuras por meio do fio condutor da memória, temos n'*A metamorfose* a narração do ponto de vista de um narrador onisciente em terceira pessoa, não sendo Gregor o narrador de sua fatídica história. Por fim, outra grande diferença entre os dois textos está no tom narrativo. Se por um lado, o romance de Apuleio apresenta diversas cenas cômicas, dignas do riso do leitor, por outro, não encontramos nenhum traço de comicidade na tragédia de Gregor Samsa. O tom solene que pontua toda a narrativa, a presença constante da escuridão e a atmosfera claustrofóbica do pequeno quarto atulhado de Gregor garantem à novela de Kafka o epíteto de obra séria, realista e, magistralmente, melancólica.

2.7 “História do segundo calândar” e *A metamorfose*

A análise comparativa entre o conto “História do segundo calândar”, de *As mil e uma noites*, e a novela *A metamorfose* evidencia algumas semelhanças e diferenças existentes entre esses dois textos. As obras são semelhantes quanto ao tema da metamorfose e em relação à transformação corporal de humano em animal. No caso do segundo calândar, de homem para macaco e, no caso de Gregor Samsa, de homem em inseto.

Entretanto, a duração das referidas metamorfoses é distinta. No caso do segundo calândar, a metamorfose é temporária e causada por ação mágica, sendo um castigo infligido por um gênio vingativo. Ao final do relato, o jovem príncipe tem sua metamorfose revertida e torna-se humano novamente. Por outro lado, a metamorfose de Gregor Samsa é irreversível, definitiva, fazendo com que o caixeiro-viajante morra no corpo de um inseto.

Do mesmo modo, a origem da metamorfose de Gregor é um grande mistério. Não há nenhum indício no texto kafkiano da razão pela qual o caixeiro-viajante dorme na noite anterior e, ao despertar na manhã seguinte, descobre que se transformara em um inseto repulsivo. Talvez a ausência de explicações para o absurdo de certos eventos narrados pelo autor seja o grande atrativo da ficção kafkiana. O leitor não necessita saber todos os mínimos detalhes. O importante é apreender que uma horrível metamorfose ocorreu com Gregor Samsa e que, a partir desse evento insólito, a vida do protagonista e de todos à sua volta mudará de forma irrevogável.

Conforme vimos no primeiro capítulo, o tema da metamorfose não é algo novo e foi trabalhado exaustivamente por diversos autores em diferentes períodos históricos. Contudo, o advento d’*A metamorfose*, em 1915, torna-se o grande divisor de águas e podemos, inclusive, afirmar que muitas outras obras que trabalham o tema da metamorfose, na atualidade, têm como obra referencial o texto kafkiano. Ao longo dessa pesquisa, apresentaremos textos da Literatura Brasileira que reverenciam, atualizam ou reescrevem a obra-prima de Kafka. Assim, propomos uma análise contrastiva entre essas obras brasileiras e a novela *A metamorfose* (1915), revelando as semelhanças e as diferenças presentes em cada obra, de forma a demonstrar a originalidade e os novos sentidos que esses novos textos adquirem no contexto sócio-histórico-político-cultural brasileiro.

3 LITERATURA COMPARADA, INTERTEXTUALIDADE E ANTROPOFAGIA

3.1 LITERATURA COMPARADA

Em *Literatura comparada* (1986), a professora e pesquisadora Tania Franco Carvalhal (1943-2006) afirma que “o surgimento da literatura comparada está vinculado à corrente de pensamento cosmopolita, que caracterizou o século XIX”, período no qual diversas áreas das ciências naturais utilizaram o método comparativo para “comparar estruturas ou fenômenos análogos, com a finalidade de extrair leis gerais” (Carvalhal, [1986] 2006, p. 8).

Embora enfatize que o termo “comparado” era utilizado desde a Idade Média e cite *Discurso comparado de nossos poetas ingleses com os poetas gregos, latinos e italianos* (1598), de Francis Meres (1565-1647), como exemplo de obra a empregar o qualificador “comparado” em seu título, a autora afirma que a difusão do termo ocorre somente no século XIX, por meio de obras como: *Lições de anatomia comparada* (1805), de Georges Cuvier (1769-1832), *História comparada dos sistemas de filosofia* (1822), de Joseph-Marie de Gérando (1772-1842), e *Curso de fisiologia geral e comparada* (1833), de Henri Marie Ducrotay de Blainville (1777-1850).

Nessa mesma linha, Tania Franco Carvalhal argumenta que a expressão “literatura comparada” é difundida rapidamente na França. Desse modo, a autora destaca Abel-François Villemain (1790-1870) como um dos primeiros divulgadores da expressão “literatura comparada” em território francês. Segundo a pesquisadora, Villemain emprega a expressão “literatura comparada” nos cursos sobre Literatura do século XVIII, que ministrara na Sorbonne entre 1828 e 1829. Da mesma forma, na obra *Panorama da literatura francesa do século XVIII* (1847), Villemain emprega diversas expressões que denotam o caráter comparatista da disciplina, tais como: “literatura comparada”, “panoramas comparados”, “estudos comparados” e “história comparada”.

No entanto, Tania Franco Carvalhal considera o escritor e historiador francês Jean-Jacques Ampère (1800-1864) como o responsável pelo ingresso da expressão “literatura comparada” no âmbito da crítica literária por meio de Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) que, na *Revue des Deux Mondes* [*Revista dos Dois Mundos*], ao proferir um elogio

fúnebre a Ampère irá aclamá-lo como o fundador da “história literária comparada”. A razão para essa distinção se deve a dois trabalhos publicados por J. J. Ampère: *Discurso sobre a história da poesia* (1830) e *História da literatura francesa na Idade Média comparada às literaturas estrangeiras* (1841), nos quais os termos “comparativa” e “comparada” aparecem relacionados ao termo “literatura” e são amplamente empregados nesses textos.

Ao redor do planeta, a Literatura Comparada foi conquistando territórios e adeptos em diferentes períodos da História. Na Alemanha, Moriz Carrière (1817-1895) e Max Koch (1855-1931) são dois pioneiros comparatistas alemães. Segundo Tania Franco Carvalhal, Moriz Carrière é o primeiro a adotar as expressões “vergleichende Literaturgeschichte” [história da literatura comparada] e “vergleichende Literaturwissenschaft” [ciência da literatura comparada]. De acordo com a autora, “a intenção de Carrière, que se ocupou da evolução da poesia, era de integrar a literatura comparada à História Geral da Civilização” (Carvalhal, [1986] 2006, p. 11). Por seu turno, Max Koch será lembrado como o editor do primeiro periódico alemão de Literatura Comparada, o *Zeitschrift der vergleichenden Literaturgeschichte* [*Periódico de história da literatura comparada*], que circulou pela cidade de Berlim entre 1887 e 1910.

Na Inglaterra, o primeiro teórico a utilizar a expressão “literatura comparada” é Huteson Macaulay Posnett (1855-1927), com a publicação de *Comparative literature* [*Literatura comparada*], em 1886. Já em Portugal, um dos precursores da Literatura Comparada é Fidelino de Figueiredo (1888-1967), autor de *A crítica literária como ciência* (1912), que apresenta um capítulo intitulado “Literatura comparada e crítica de fontes”, sendo considerado um “[...] trabalho pioneiro no enfoque da questão metodológica” (Carvalhal, [1986] 2006, p. 11).

Somente “nos primeiros decênios” do século XX é que a Literatura Comparada se consolida como disciplina, “tornando-se objeto de ensino regular nas grandes universidades europeias e norte-americanas e dotando-se de bibliografia específica e publicações especializadas”, como a *Revue de Littérature Comparée* [*Revista de Literatura Comparada*], “criada em 1921 por Fernand Baldensperger e Paul Hazard” (Carvalhal, [1986] 2006, p. 13).

Por sua vez, Joseph Texte (1865-1900) argumenta que a crítica comparativa e, por extensão, a Literatura Comparada não é de origem francesa, mas alemã. Segundo o teórico,

numa tentativa de emancipação da influência francesa, alguns autores alemães, tais como Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), Johann Gottfried von Herder (1744-1803), Friedrich von Schiller (1759-1805) e Ludwig Tieck (1773-1853) passaram a estudar essa Literatura tida como “invasora” para desvendá-la e, posteriormente, substituí-la por modelos novos de orientação inglesa. Em vista disso, o teórico argumenta: “Era preciso, para combater o estrangeiro invasor, estudá-lo e conhecê-lo, e, para substituí-lo por modelos novos, se familiarizar com a literatura que representavam” (Texte, [1893] 1994, p. 31).

Já Louis Paul Betz (1861-1904) considera que a essência da Literatura Comparada pode ser notada desde 1682, ano no qual Daniel Georg Morhof (1639-1691) publica o livro *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie: deren Ursprung, Fortgang und Lehrsätzen* [*Lições de língua e poesia alemãs: suas origens, desenvolvimento e princípios*]. Nessa História da Literatura, Morhof afirma que para analisar a origem e o desenvolvimento da poesia alemã foi necessário, primeiramente, realizar um estudo da poesia estrangeira precedente. Nesse contexto, Morhof produziu um estudo de Literatura Comparada já no final do século XVII.

Da mesma forma, Louis Paul Betz cita o teórico Max Koch, para quem a natureza, os objetivos e o significado da História da Literatura Comparada estão presentes na introdução de *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* [*Contribuições para a História e o aperfeiçoamento do Teatro*] (1749), de Gotthold Ephraim Lessing, obra na qual o autor estabelece as bases do drama alemão a partir de estudos comparativos. Nesse mesmo sentido, Betz refere-se a outro precursor dos estudos comparados: Friedrich Schiller. Segundo o teórico, no ensaio intitulado “Über naive und sentimentalische Dichtung” [*Sobre poesia ingênua e sentimental*] (1795), Schiller “formula nos moldes clássicos os conceitos estéticos essenciais da literatura geral através da comparação” (Betz, [1973] 1994, p. 49).

Por seu turno, René Wellek (1903-1995) enfatiza que o termo “comparativo” é utilizado desde o século XVI, quando Francis Meres publica a obra *A comparative discourse of our english poets with the greek, latin and italian poets* [*Um discurso comparativo de nossos poetas ingleses com os poetas gregos, latinos e italianos*] (1598). Tendo em vista que o texto de Meres analisa os discursos poéticos de poetas de nacionalidades diferentes é possível considerarmos essa obra como uma das pioneiras da Literatura Comparada.

No entanto, René Wellek considera como precursor da Literatura Comparada na língua inglesa o professor de Literaturas Clássicas e Literatura Inglesa, no University College, em Auckland, na Nova Zelândia Hutcheson Macaulay Posnett, cuja obra *The comparative method and literature* [*O método comparativo e a literatura*] (1886) já apresentava as bases que consolidaram a disciplina.

Já Henry H. H. Remak (1916-2009) reforça que os teóricos franceses contribuíram grandemente para a consolidação da Literatura Comparada através de seus relevantes estudos comparativos. Dentre eles, destacam-se: *Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire* [*Rousseau e as origens do cosmopolitismo literário*] (1895), de Joseph Texte; *Bibliographie critique de Goethe en France* [*Bibliografia crítica de Goethe na França*] (1907) e *Les mouvements des idées dans l'emigration française (1789-1815)* [*Os movimentos de ideias na imigração francesa (1789-1815)*] (1926), de Fernand Baldensperger (1871-1958) e *Goethe en Angleterre* [*Goethe na Inglaterra*] (1920), de Jean-Marie Carré (1887-1958). Segundo o teórico, todas essas obras se caracterizam

[...] pelo sensível e hábil manejo de comparações e influências, pela consciência sutil de valores literários e das delicadas nuances do singularmente individual, assim como por uma estranha habilidade para dirigir uma miríade de observações a lúcidos padrões de desenvolvimento globais (Remak, [1961] 1994, p. 177).

Por sua vez, Simon Jeune (1919-1995) argumenta que a Literatura Comparada se estabelece por volta de 1830. Todavia, antes mesmo de se consolidar, a Literatura Comparada já angariava alguns estudos comparativos. Segundo o teórico, o livro *De l'Allemagne* [*Da Alemanha*] (1813), de Madame de Staël (1766-1817), “pode ser considerado uma das primeiras obras comparatistas”, porque, além de apresentar a mentalidade de uma Alemanha bipartida (Alemanha do Norte, protestante, e Alemanha do Sul, católica), ainda traçava paralelos comparativos entre a Literatura Alemã e a Literatura Francesa (Cf. Jeune, [1968] 1994, p. 222). No referido livro, Madame de Staël enfatiza que a grande riqueza das nações reside no intercâmbio artístico-cultural entre elas, no qual todos são beneficiados. Propondo uma abertura à influência estrangeira e reconhecendo a originalidade característica de cada povo, Madame de Staël, na perspectiva de Simon Jeune, já esboçava, assim, os princípios fundadores da Literatura Comparada.

Em contrapartida, Simon Jeune enfatiza que o primeiro grande livro comparatista publicado na França, berço da Literatura Comparada, é *Tableau de la littérature au XVIIIe Siècle* [*Panorama da literatura no Século XVIII*] (1828), de Abel-François Villemain. De acordo com o autor, no início, a Literatura Comparada enfrentou dificuldade para se distinguir dos estudos de Literatura Estrangeira. Somente com o surgimento “de especialistas do inglês, alemão ou espanhol” a Literatura Estrangeira se fecha dentro de seus domínios linguísticos específicos e possibilita que a Literatura Comparada se defina “[...] como o estudo das relações literárias e intelectuais internacionais” e se consolide “no último quartel do século XIX” (Jeune, [1968] 1994, p. 224).

No âmbito brasileiro, segundo Tania Franco Carvalhal, um dos pioneiros da Literatura Comparada é o historiador e crítico literário João Ribeiro (1860-1934), autor de *Páginas de estética* (1905), que apresenta um capítulo dedicado à disciplina e aborda os estudos comparados a partir de uma perspectiva histórica. Outro pioneiro brasileiro é o escritor e poeta Tasso da Silveira (1895-1968), que publica *Literatura comparada* (1964), na qual realiza uma síntese de sua experiência docente enquanto professor da referida disciplina, na Faculdade de Filosofia do Instituto La-Fayette, atual Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Influenciado pelos comparatistas franceses e discípulo fervoroso de Van Tieghem (1839-1914), Tasso da Silveira adota os mesmos princípios de seus mestres, cuja orientação “era pesquisar influências, buscar identidades, ou diferenças, restringindo o alcance da literatura comparada ao terreno das aproximações binárias e a constituição de ‘famílias literárias’” (Carvalhal, [1986] 2006, p. 20, grifo da autora).

Já a professora e pesquisadora Sandra Nitrini, em seu artigo intitulado “Teoria literária e literatura comparada” (1994), destaca que a disciplina Teoria da Literatura passa a figurar na grade curricular dos cursos de Letras da Universidade de São Paulo (USP) a partir de 1961, por iniciativa de Antonio Candido (1918-2017). Em 1962, também por determinação do professor e crítico literário, a disciplina “Teoria da Literatura passou a se chamar Teoria Literária e Literatura Comparada”, com a finalidade de “[...] assegurar o estudo das literaturas estrangeiras e um espaço institucional para a Literatura Comparada” (Nitrini, 1994, p. 473).

Para Gilda Neves da Silva Bittencourt, em seu ensaio “A literatura comparada no Brasil”, antes mesmo de se estabelecer no país “[...] a noção de Literatura Comparada como abordagem literária e estudo sistemático” (Bittencourt, 2012, p. 2), diversos historiadores e

estudiosos já a praticavam no século XIX. Como exemplo de um dos primeiros comparatistas brasileiros, a autora aponta o escritor Tobias Barreto (1839-1889), um fervoroso admirador da Literatura e da cultura alemãs. Segundo a pesquisadora, Tobias Barreto abre um curso de Literatura Comparada, no Recife, em 1886, além de ter publicado em jornais “vários ensaios críticos, os quais tencionava reunir num livro intitulado Traços de literatura comparada do século XIX” (Idem). Não tendo Tobias Barreto concretizado em vida seu grande objetivo, coube ao crítico Sílvio Romero (1851-1914), amigo e testamentário literário do escritor sergipano, a incumbência de publicar esse trabalho inacabado na segunda edição de *Estudos alemães de Tobias*, em 1892.

Ainda de acordo com Gilda Bittencourt, Tobias Barreto seguia a linha teórica do crítico dinamarquês Georg Brandes (1842-1927), que o autor brasileiro leu a partir da tradução alemã. Sendo orientado pelas propostas teóricas dos comparatistas europeus da época, Tobias Barreto “[...] considerava somente as grandes obras como objetos de análises comparatistas” (Idem). Segundo a autora, a intenção do escritor brasileiro através de seus estudos comparados era comprovar a superioridade da Literatura Alemã em relação a todas as demais Literaturas. Nessa perspectiva, a pesquisadora afirma que Tobias Barreto

[...] elegeu a literatura alemã como o centro de suas operações, demonstrando a sua superioridade sobre as demais, revelando, nesse juízo valorativo que pressupõe uma forte dependência cultural, as mesmas distorções encontradas nos comparatistas europeus do século XIX (Idem).

Após esse breve percurso histórico realizado pela disciplina Literatura Comparada, torna-se imprescindível também conhecermos alguns estudos teóricos que procuraram definir a referida disciplina no âmbito dos estudos literários. É o que propomos, a seguir, no próximo tópico desse capítulo.

3.1.1 Literatura Comparada: por uma definição

O filósofo e historiador italiano Benedetto Croce (1866-1952), em seu ensaio intitulado “A ‘Literatura Comparada’” (1949), propõe algumas definições acerca dessa disciplina acadêmica. Em um primeiro momento, evitando a definição simplista que define a

Literatura Comparada como “a forma de pesquisa que se serve do método comparativo”, Croce afirma que “a literatura comparada busca as ideias ou temas literários e acompanha os acontecimentos, as alterações, as agregações, os desenvolvimentos e as influências recíprocas entre as diferentes literaturas” (Croce, [1949] 1994, p. 61).

Por sua vez, o pesquisador e professor de Literatura Francesa Marius-François Guyard (1921-2011), em seu ensaio intitulado “Objeto e método da literatura comparada” (1951), define a Literatura Comparada como “[...] a história das relações literárias”. Nessa perspectiva, “o comparatista se encontra nas fronteiras, linguísticas ou nacionais, e acompanha as mudanças de temas, de ideias, de livros ou de sentimentos entre duas ou mais literaturas” (Guyard, [1951] 1994, p. 97).

Já para o comparatista alemão Henry H. H. Remak (1916-2009), a Literatura Comparada não se restringe unicamente ao estudo comparativo entre Literaturas, autores, obras e movimentos literários, mas, também, entre a Literatura e outras formas de expressão artística e áreas do conhecimento. Nessa perspectiva, Remak afirma que a Literatura Comparada “é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana” (Remak, [1961] 1994, p. 175).

Por seu turno, Tania Franco Carvalhal, em *Literatura comparada* (1986), parte do caráter intertextual e inter-relacional da Literatura para assinalar que “a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (Carvalhal, [1986] 2006, p. 74). Dessa forma, Tania Franco Carvalhal apresenta uma perspectiva teórica que se assemelha ao pensamento do teórico alemão Henry H. H. Remak.

Por fim, Pierre Brunel (1939-), Claude Pichois (1925-2004) e André-Michel Rousseau (1937-), na obra *Que é literatura comparada?* (1983), apresentam uma das mais conhecidas definições de Literatura Comparada e definem a disciplina, nos seguintes termos:

A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de vínculos de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou, para sermos mais precisos, de aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço, com a condição de que pertençam a várias línguas ou a várias culturas, façam elas parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los (Brunel; Pichois; Rousseau, [1983] 1990, p. 140).

Nessa perspectiva, sem desmerecer as relevantes contribuições teóricas dos três autores, só consideramos desnecessário o trecho final dessa definição, pois restringe a Literatura Comparada à análise contrastiva entre textos em línguas diferentes, o que inviabiliza os estudos comparados entre textos de autores de uma mesma nacionalidade, algo que é plenamente viável. Sendo assim, tendo em vista que os próprios autores “autorizam” aos pesquisadores em Literatura Comparada a suprimirem dessa definição o que “(...) parecer deslocado ou supérfluo” (Idem), entendemos que o conceito de Literatura Comparada proposto pelos autores é válido e satisfatório desde que seja desconsiderado o condicional restritivo da parte final, porque, assim como René Wellek, consideramos possível haver estudos comparados entre autores de uma mesma Literatura nacional.

3.1.2 A função da Literatura Comparada

Em sua conferência intitulada “A crise da literatura comparada”, proferida no Segundo Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada¹⁴, René Wellek, ao refutar a distinção entre Literatura Comparada e Literatura Geral¹⁵, formula uma perfeita definição para releitura e ainda confirma sua originalidade, quando argumenta que as obras de arte “[...] não são simples somatórios de fontes e influências; são conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura” (Wellek, [1959] 1994, p. 111).

Nessa perspectiva, René Wellek denomina de “crise da Literatura Comparada” aos desígnios de alguns estudos comparados. Segundo o autor, um grande número de estudos comparados na França, Alemanha, Itália e outros países deixaram de lado o caráter literário desses estudos para alimentar uma motivação de caráter ideologicamente patriótico. Por meio de seus estudos, muitos comparatistas visavam provar que seus países de origem exerciam mais influência sobre a Literatura de outras nações ou que suas nações haviam assimilado e compreendido um grande escritor estrangeiro melhor do que os outros demais países (Cf. Wellek, [1959] 1994, p. 114).

¹⁴ International Comparative Literature Association (ICLA).

¹⁵ Segundo Simon Jeune, a Literatura Geral “é aquela que liga entre si as diversas literaturas nacionais” e “estabelece pontes entre a literatura e as belas-artes” (Jeune, [1968] 1994, p. 219).

Já Fernand Baldensperger, em seu ensaio intitulado “Literatura comparada: a palavra e a coisa” (1921) assinala que os primeiros comparatistas¹⁶, estabelecendo traços contrastivos entre autores e obras, ao invés de destacarem as originalidades vislumbradas nesse processo comparativo, utilizavam a comparação como “armas ofensivas ou defensivas”, procurando “denunciar pilhagens” e apontar se um determinado autor era superior ou inferior a outro, como por exemplo se Shakespeare era superior ou inferior a Pierre Corneille (1606-1684).

Por sua vez, José Luis Jobim, no capítulo de seu livro *Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações* (2020), intitulado “Literatura nacional e literatura comparada: uma perspectiva brasileira”, ao analisar a influência estrangeira sobre os autores brasileiros, notadamente dos europeus em relação aos escritores românticos, destaca que, na prática comparatista, o primordial a ser identificado é a produção de sentidos, consequência do diálogo intertextual entre duas ou mais obras, conforme evidenciamos nesse trecho: “[...] o que está em jogo no comparatismo não são apenas os objetos (obras e autores diferentes, por exemplo), mas a produção de sentidos a partir da qual se elaboram tanto as qualidades atribuídas a cada objeto quanto o relacionamento entre eles” (Jobim, 2020, p. 35).

Sendo assim, o autor assinala que é a produção de sentidos o traço diferencial existente entre duas ou mais obras comparadas. Por conseguinte, entendemos que, mesmo no processo de releitura literária, há (re)invenção e originalidade, porque as novas obras costumam subverter plenamente o sentido primeiro dos textos-fontes dos quais se originaram. Nessa perspectiva, José Luis Jobim corrobora nosso pensamento ao afirmar que “[...] os elementos “importados” ganham novos sentidos, ao se incorporarem ao novo contexto, no qual se correlacionam com elementos diferentes daqueles presentes em sua origem” (Jobim, 2020, p. 38, grifo do autor).

Embora os primeiros estudos comparados tenham apresentado uma motivação de cunho patriótico, onde o objetivo central era exaltar a nação a qual o comparatista pertencia, a Literatura Comparada possibilita a identificação dos traços distintivos existentes entre dois ou mais textos comparados ou entre dois ou mais textos comparados a outras expressões artísticas, de modo a ressaltar a originalidade da obra assimilada em relação à obra original

¹⁶ Os primeiros comparatistas aos quais Fernand Baldensperger se refere são: Jean-François de La Harpe (1739-1803), Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), Samuel Johnson (1709-1784) e Giuseppe Baretta (1719-1789).

através dos novos sentidos produzidos pelo intertexto em seu contexto sócio-histórico-político-cultural de produção.

3.1.3 Literatura Comparada hoje

Ainda que seja uma disciplina relativamente nova, a Literatura Comparada segue em constante crescimento e permanente evolução, razão pela qual ela terá assegurada sua presença no âmbito dos estudos literários pelas próximas gerações. Nesse sentido, Pierre Brunel, Claude Pichois e André-Michel Rousseau apontam para o caráter evolutivo da Literatura Comparada e consideram-no determinante para a permanência da disciplina: “Aparentemente caduca e transitória hoje, quando forem amanhã preenchidas as condições que a tornariam supérflua, ela já terá operado a metamorfose necessária à sua sobrevivência” (Brunel; Pichois; Rousseau, [1983] 1990, p. 141).

Nessa mesma linha de pensamento, Anselmo Peres Alós, em “Literatura comparada ontem e hoje” (2012), descreve o percurso histórico percorrido pela disciplina e analisa sua situação na atualidade. Nesse ensaio, o autor destaca a posição privilegiada e excludente do cânone literário, notadamente vinculado a “[...] uma tradição euro/falocêntrica e racista, que privilegiou certas vozes em detrimento de outras na construção dos paradigmas de referência e de valoração estética” (Alós, 2012, p. 12).

O autor enfatiza ainda o caráter interdisciplinar da Literatura Comparada como de extrema relevância para a descoberta de tantas vozes esquecidas, negligenciadas ou apagadas pela História e, conseqüentemente, a construção de uma ponte de conexão com a “cultura do outro”, o que estabeleceria o diálogo com todas essas culturas minoritárias ou subalternizadas e contribuiria para a formação de uma sociedade mais empática e igualitária.

A articulação da pesquisa em literatura comparada a uma reflexão de cunho “metacrítico” e “metateórico” permite uma ampliação do papel do comparatismo na área das ciências humanas e as suas contribuições fundamentais para a compreensão das alteridades e para o estabelecimento de uma consciência e de uma cidadania planetárias, tomando como ponto de partida a compreensão da *cultura do outro* (Alós, 2012, p. 13, grifos do autor).

Já o pesquisador João Manuel dos Santos Cunha ressalta que a noção de interdisciplinaridade na Literatura Comparada surge “[...] de forma sistemática e metodológica na prática comparatista” por meio do processo de evolução e transformação da disciplina, de modo que essa transformação ocorre “[...] de forma não traumática, sem gerar crises ou grandes abalos epistemológicos”. Nesse sentido, Cunha enfatiza que “[...] a investigação interdisciplinária banalizou-se no contexto do comparatismo literário” (Cunha, 2011, p. 11). Cunha destaca ainda o caráter metamórfico da disciplina e observa que a Literatura Comparada “incorporando a disciplina do inter, transforma-a em outra, na medida em que centraliza no texto literário, em meio à abrangência de uma imensa gama de objetos culturais, o jogo da intertextualidade” (Cunha, 2011, p. 12). O pesquisador também argumenta que, nas últimas décadas, as estratégias interdisciplinares e intertextuais, no âmbito dos estudos comparados, possibilitaram uma redefinição do local da Literatura Comparada e da própria Literatura de modo geral, apreendidas como local de cultura através da inter-relação dos sujeitos, conforme reforça o autor nesses termos:

[...] a contribuição que estratégias interdisciplinares e intertextuais – fundamentadas nas confluências entre textos e entre disciplinas – aportaram aos estudos literários, nas três últimas décadas, acabou por redefinir o lugar da Literatura Comparada e da própria Literatura: elas se inscrevem agora como local de cultura, caracterizado, justamente, para além da relação entre textos, disciplinas e saberes, pela inter-relação de sujeitos (Cunha, 2011, p. 13).

Nessa mesma perspectiva, o professor e pesquisador Eduardo F. Coutinho (1946-), em seu ensaio “Literatura comparada e interdisciplinaridade” (2011), enfatiza que a abordagem interdisciplinar da disciplina se modifica, consideravelmente, “[...] após as contribuições de correntes do pensamento contemporâneo como os Estudos Culturais e Pós-coloniais” (Coutinho, 2011, p. 23). Da mesma forma, o pesquisador ressalta que, muito antes de a Literatura Comparada se consolidar como disciplina acadêmica, os estudos comparados entre diferentes Literaturas já eram praticados, em larga escala, desde a Antiguidade Clássica. Em vista disso, o autor afirma que “[...] a literatura sempre foi associada, por vezes intimamente, a outras áreas do conhecimento humano, produzindo como resultado frutos importantes, sob a forma muitas vezes de novos gêneros de teor misto” (Idem).

Por conseguinte, Coutinho assinala que, a partir da associação da Literatura com a História surgiram a poesia épica, o romance histórico e a biografia ficcionalizada, da

associação da Literatura com a Música surgiram a ópera, as odes e as baladas, da associação da Literatura com a religião surgiram a música sacra e os hinos, da associação da Literatura com a dança surgiram os *ballets* narrativos e a associação da Literatura com a Astronomia originou a ficção científica. Já no contexto brasileiro, o pesquisador menciona o surgimento de uma das expressões artístico-culturais mais tradicionais da identidade nacional, isto é, o Samba-enredo, produto da associação da Literatura com a música popular (Cf. Coutinho, 2011, p. 24).

O pesquisador também argumenta que a relação intertextual estabelecida entre a Literatura e outras áreas do conhecimento são mutuamente benéficas. No caso da Literatura, Coutinho destaca que a relação dialógica estabelecida entre a Literatura e o Cinema, no século XX, “[...] provocou na literatura a ruptura das dimensões tradicionais de tempo e espaço, introduzindo recursos como o da simultaneidade, hoje tão corrente na ficção” (Idem). Já as Artes Plásticas, através de expressões artísticas como o Cubismo, “[...] introduziu na literatura a noção de superposição de planos, que se estendeu, por exemplo, de Picasso a Apollinaire” (Idem).

Nesse mesmo sentido, Eduardo F. Coutinho ressalta as influências mútuas estabelecidas entre a Literatura e o Cinema, e as subsequentes inovações artísticas que ambas as artes permutaram entre si por meio dessa relação dialógica. Segundo o autor, “a narrativa literária do século XX [...] se deixou marcar pelo fenômeno da espacialização, proveniente sem dúvida do cinema, e se tornou cada vez mais visual e fragmentada” (Coutinho, 2011, P. 25). Por outro lado, o Cinema teria incorporado da Literatura o recurso do narrador explícito.

Já no ensaio “Literatura comparada hoje” (2014), Eduardo F. Coutinho reforça o caráter humanístico que os estudos comparados vêm adotando na atualidade e reitera que a Literatura Comparada hoje, sem perder de vista o texto, seu objeto de estudo principal, “[...] desenvolve estratégias teórico-críticas não só de reflexões sobre ela mesma, mas sobretudo que possam atuar no campo social de modo a contribuir para a eliminação das exclusões e das desigualdades sociais” (Coutinho, 2014, p. 39).

Por sua vez, o professor e pesquisador Edgar César Nolasco, no ensaio intitulado “Literatura comparada hoje: estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada?”, parte da assertiva de Antonio Candido para questionar a polêmica relação entre influência e

dependência cultural em nossas Letras. Ao longo do texto, Nolasco defende que a influência não é de modo algum nociva, porque os autores nacionais influenciados por uma cultura ou Literatura externa transformam a influência recebida em uma obra de arte totalmente nova, que carrega as marcas de seu contexto sócio-histórico-político-cultural local de sua produção. O autor também argumenta que a Literatura Comparada e os Estudos Culturais estão intimamente associados, sendo que um colaborou para a compreensão do outro e, portanto, são indispensáveis, numa perspectiva comparativista, para o estudo da própria Literatura Brasileira, conforme evidenciamos nesse trecho do ensaio:

A literatura comparada de ontem nos ajudou a entender os estudos culturais de hoje; e os estudos culturais de hoje nos ajudam a compreender a literatura comparada de ontem. Se estudar literatura brasileira era estudar literatura comparada, então podemos dizer que estudar estudos culturais hoje equivale ainda a estudar literatura brasileira numa perspectiva comparativista, já que ambas as disciplinas estão atravessadas por graus de dependência histórico-culturais (Nolasco, 2009, p. 76).

Contudo, não poderíamos deixar de mencionar a importância da criação da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) para a divulgação e consolidação da Literatura Comparada em solo brasileiro. Nessa perspectiva, a ABRALIC surge em 1986, na cidade de Porto Alegre, na ocasião do I Seminário Latino-americano de Literatura Comparada, realizado entre os dias 8 e 10 de setembro e contando com a participação de comparatistas de todo o Brasil e também europeus e latino-americanos. Atualmente, a Literatura Comparada ocupa uma posição de destaque no campo das Letras e apresenta um número crescente de pesquisas e publicações de obras de referência no âmbito dos estudos literários comparados.

3.2 INTERTEXTUALIDADE

O termo intertextualidade foi cunhado em 1966 pela filósofa e semioticista búlgara Julia Kristeva (1941-), ano em que publica, na Revista *Tel Quel*, o artigo intitulado “A palavra, o diálogo e o romance”, posteriormente integrado ao livro *Introdução à semanálise*¹⁷ (1969) como um capítulo da obra. Nesse artigo, Kristeva desenvolve sua teoria do diálogo entre os textos a partir da análise de dois trabalhos de Mikhail Bakhtin (1895-1975): *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963) e *A obra de François Rabelais* (1965). Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin desenvolve a noção de dialogismo e polifonia, e argumenta que o romance de Dostoiévski é um romance polifônico, porque é formado pelo entrecruzamento de inúmeras vozes (autor, narrador, protagonista e demais personagens), que dialogam entre si. Em um primeiro momento, Kristeva aponta que na proposta analítica de Bakhtin “[...] a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê pelo menos, uma outra palavra (texto)” (Kristeva, [1966] 2005, p. 68).

Nessa perspectiva, Julia Kristeva apropria-se da noção de dialogismo e polifonia postulados por Bakhtin e formula o conceito de intertextualidade que, na sua concepção, já se fazia presente no pensamento teórico bakhtiniano, embora ainda não tivesse essa denominação. Nesse contexto, “a descoberta” do processo intertextual teria sido idealizada por Bakhtin, mas coube a Julia Kristeva a primeira definição de intertextualidade, nos seguintes termos: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (Idem).

Já Tiphaine Samoyault (1968-), autora de *A intertextualidade* (2001), destaca o caráter autorreferencial da Literatura, no qual a Literatura toma a si mesma como modelo. Desse modo, todo texto imita, reverencia, contesta ou recria os textos anteriores. Nessa perspectiva, a autora destaca que sempre houve, por parte dos autores, a preocupação em seguir, coletivamente, os modelos disponibilizados pela tradição literária. Dessa forma, os mesmos assuntos e personagens mitológicos foram trabalhados por diferentes autores. Para exemplificar, Samoyault cita Sófocles (497 a.C.-406 a.C.) e Eurípedes (484 a.C.-406 a.C.) como autores trabalhando concomitantemente os mesmos assuntos consolidados na tradição,

¹⁷ O título original da obra é *Recherches pour une semanálise* [Pesquisas para uma semanálise].

num constante movimento de recriação. Desse modo, Samoyault propõe sua definição pessoal para intertextualidade e a define da seguinte forma: “Escrever é pois re-escrever... Repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada” (Samoyault, [2001] 2008, p. 77).

Por sua vez, quando trata do eterno retorno do mito, Samoyault enfatiza que “a re-escritura do mito não é pois simplesmente repetição de sua história; ela conta também a história de sua história” e, nesse aspecto, surge uma das funções da intertextualidade, que é “levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana” (Samoyault, [2001] 2008, p. 117). Como bons exemplos de reescritas a partir dos mitos, recordamos *A odisseia de Penélope* (2005), de Margaret Atwood (1939-), na qual a *Odisseia* (VIII a.C.) é narrada pela perspectiva de Penélope, esposa de Odisseu, e *Ulysses* (1922), de James Joyce (1882-1941), que revisita e parodia os mitológicos personagens de Homero.

Samoyault enfatiza ainda que a intertextualidade depende da memória literária coletiva, ou seja, o autor que retoma determinado tema da tradição ou atualiza alguma obra-prima do passado recorre sempre à sua memória leitora. Nesse ponto, o papel do leitor é essencial para a ocorrência da intertextualidade, tanto do leitor-escritor, que escreve sob a influência de um dado texto-fonte, como também do leitor-receptor da obra, o qual necessita também ativar sua memória leitora para conseguir perceber no intertexto o diálogo estabelecido com o texto clássico anterior.

Assim como Samoyault, o crítico literário e teórico francês Michel Riffaterre (1924-2006) também associa à memória um papel fundamental para o reconhecimento do intertexto por parte do leitor. Nessa perspectiva, o autor promove uma distinção teórica entre os termos intertexto e intertextualidade, definindo o intertexto da seguinte forma:

O intertexto é o conjunto de textos que podemos comparar com aquele que temos diante dos olhos, o conjunto de textos que encontramos na memória ao lermos uma determinada passagem. O intertexto é portanto um corpus indefinido¹⁸ (Riffaterre, [1968] 1981, p. 4).

¹⁸ Tradução livre. No original : « L’intertexte est l’ensemble des textes que l’on peut rapprocher de celui que l’on a sous les yeux, l’ensemble des textes que l’on retrouve dans sa mémoire à la lecture d’un passage donné. L’intertexte est donc un corpus indéfini ».

Em contrapartida, Riffaterre propõe uma reformulação do conceito de intertextualidade que, na sua concepção teórica, deve ser apreendida como o fenômeno de orientação da leitura responsável pela produção do significado¹⁹ do texto literário, sendo assim o oposto de uma leitura linear, que estaria ligada somente à produção do sentido²⁰. Nessa perspectiva, o autor oferece sua inovadora definição para a intertextualidade, nos seguintes termos:

[...] trata-se de um fenômeno que orienta a leitura do texto, que rege eventualmente a interpretação, e que é o contrário da leitura linear. É o modo de percepção do texto que rege a produção do significado, enquanto que a leitura linear rege apenas a produção do sentido²¹ (Riffaterre, [1968] 1981, p. 5-6).

Por sua vez, Ingedore Villaça Koch (1933-2018) e Vanda Maria Elias (1965-) também reforçam o imprescindível acionamento da memória social coletiva para a ocorrência da intertextualidade. As autoras também argumentam que a retomada de um texto por outro promove a “construção de novos sentidos”, visto que o intertexto estará inserido em um outro contexto sócio-histórico-político-cultural diferente do contexto de produção do texto-fonte assimilado. Dessa forma, as autoras ilustram que “a intertextualidade ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade” (Koch; Elias, 2008, p. 86).

Para Leyla Perrone-Moisés (1936-), em seu ensaio intitulado “Literatura comparada, intertexto e antropofagia” (1982), a relação dialógica que a Literatura mantém consigo mesma contribui para sua constituição e renovação. Do mesmo modo, a autora reflete sobre a arte da escrita e, nesse ponto, refere-se à intertextualidade como determinante para o processo

¹⁹ Partindo dos pressupostos teóricos desenvolvidos por Lev Vygotsky (1896-1934), em *Pensamento e linguagem* (1934), as pesquisadoras Maria Cecília Rafael de Góes e Maria Nazaré da Cruz enfatizam que “o significado pertence às esferas tanto do pensamento quanto da linguagem, pois se o pensamento se vincula à palavra e nela se encarna, a palavra só existe se sustentada pelo pensamento” (Góes; Cruz, 2006, p. 36). Nessa perspectiva, as autoras argumentam que Vygotsky “define o significado da palavra como uma generalização, que reflete a realidade num processo diferente daquele que envolve o sensorial e o perceptual, que prenderiam o homem às condições situacionais imediatas. Por isso, a generalização é concebida como o fundamento e a essência da palavra” (Idem).

²⁰ Segundo Góes; Cruz (2006), o sentido depende do contexto no qual a palavra/texto está presente e citam a definição de Vygotsky que afirma: “A palavra ganha sentido no contexto da frase, mas a frase ganha sentido no contexto do parágrafo, o parágrafo o deve ao contexto do livro e o livro o adquire no contexto de toda a criação do autor”, desse modo, “o sentido das palavras depende conjuntamente da interpretação do mundo de cada qual e da estrutura interna da personalidade” (Vygotsky *apud* Góes; Cruz, 2006, p. 38).

²¹ Tradução livre. No original: « [...] il s’agit d’un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l’interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. C’est le mode de perception du texte qui gouverne la production de la signifiante, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens ».

criativo, pois é por meio do diálogo constante com as obras do passado que as obras contemporâneas asseguram a continuidade da Literatura. Sendo assim, a autora define a Literatura e, por conseguinte, a intertextualidade, da seguinte maneira:

[...] a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea (Perrone-Moisés, [1982] 1990, p. 94).

Nesse mesmo sentido, em *Literatura comparada* (1986), Tania Franco Carvalhal apresenta sua noção de intertexto na qual a “imitação” de um texto pode ser apreendida como uma reinvenção, ou seja, uma nova invenção/versão do texto-fonte. Nessa perspectiva, todo intertexto é motivado pela clara intenção de transformar os textos anteriores, produzindo novos sentidos e, portanto, atualizando/recrindo o texto-fonte assimilado. É o que a pesquisadora argumenta nesse trecho da referida obra:

Modernamente o conceito de imitação ou cópia perde seu caráter pejorativo, diluindo a noção de dívida antes firmada na identificação de influências. Além disso, sabemos que a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc.) nunca é inocente. Nem a colagem nem a alusão e, muito menos, a paródia. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o reinventa (Carvalhal, [1986] 2006, p. 54-55).

Já o escritor e crítico literário francês Roland Barthes (1915-1980), ao propor uma teoria do texto, ressalta a contribuição dos estudos de Julia Kristeva no âmbito da epistemologia textual, e destaca a relação dialógica existente entre os textos, o que leva o teórico a desenvolver uma definição para intertextualidade muito próxima da definição desenvolvida por Kristeva em 1966, ou seja, o texto visto “como mosaico de citações”. Nessa perspectiva, Roland Barthes afirma que

[...] todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e os da cultura ambiente; todo texto é um tecido novo de citações passadas (Barthes, [1973] 2004, p. 275-276).

Na reformulação do conceito desenvolvido por Kristeva, Roland Barthes enfatiza que o intertexto “é um tecido novo de citações passadas”. Nesse sentido, o autor admite que há algo de novo no intertexto, o que refuta a noção de cópia ou simples imitação. Sendo assim, embora contenha algumas marcas/referências do texto-fonte ou hipotexto, o intertexto será sempre um novo texto e refletirá as marcas/referências de seu contexto sócio-histórico-político-cultural de produção.

Para Laurent Jenny (1949-), autor do ensaio “A estratégia da forma” (1976), a forma e o sentido de uma obra literária só são apreendidos através da relação dessa obra com seus arquétipos. Nesse sentido, toda obra se realiza através de seus arquétipos, transforma ou transgride seus arquétipos. É dessa forma que o teórico expressa seu conceito de intertextualidade, reforçando a noção de que nenhuma obra existe de maneira isolada, ou seja, na Literatura todas as obras dialogam entre si e dependem umas das outras.

Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define. Mesmo quando uma obra se caracteriza por não ter nenhum traço comum com os gêneros existentes, longe de negar a sua permeabilidade ao contexto cultural, ela confessa-a justamente por essa negação. Fora dum sistema, a obra é pois impensável (Jenny, [1976] 1979, p. 5).

Já Philippe Sollers (1936-2023), em *Théorie d'ensemble* [Teoria do conjunto] (1968), ao reformular o conceito de intertextualidade proposto por Julia Kristeva, acrescenta o caráter integrador e “destruidor” do intertexto em relação ao sentido original do texto-fonte. Nessa perspectiva, o teórico francês afirma que

todo texto se situa na junção de vários textos dos quais ele é ao mesmo tempo a releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade. De certa forma, um texto notabiliza-se por sua ação integradora e destruidora de outros textos²² (Sollers, [1968] 2019, p. 82).

Por sua vez, o professor e linguista Luiz Antônio Marcuschi (1946-2016), ao enfatizar que nenhum texto existe de forma isolada e solitária, define a relação intertextual como uma comunhão entre os textos, a qual é essencial para se distinguir os diferentes tipos e gêneros textuais. O autor também destaca que a intertextualidade “[...] colabora com a coerência

²² Tradução livre. No original: « tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. D'une certaine manière, un texte vaut ce que vaut son action intégratrice et destructrice d'autres textes ».

textual”, razão pela qual é tão estudada na atualidade devido à sua “[...] importância fundamental ao relacionar discursos entre si” (Marcuschi, 2008, p. 131). Nesse mesmo sentido, o autor argumenta que “a intertextualidade, mais do que um simples critério de textualidade²³, é também um princípio constitutivo que trata o texto como uma comunhão de discursos e não como algo isolado” (Marcuschi, 2008, p. 132).

Já o professor e pesquisador Paulo Sérgio Vasconcellos, em seu artigo intitulado “A intertextualidade nos estudos clássicos” (1999), enfatiza que, desde a Antiguidade, a *imitatio*, a imitação da poesia grega pelo poetas latinos era objeto de discussão permanente. Segundo o pesquisador, os poetas latinos, a partir da imitação, pretendiam superar esteticamente os modelos gregos imitados. Nesse contexto, o autor argumenta que o poeta Virgílio (70 a.C.-19 a.C.), autor da *Eneida* (19 a.C.), por diversas vezes fora acusado de plágio por praticar a intertextualidade desde a Antiguidade Clássica. Nesse sentido, o autor assinala que a *Eneida* estabelece diversos diálogos intertextuais com outras obras, o que a torna um verdadeiro “mosaico de citações”, conforme postulado por Julia Kristeva.

Em contrapartida, o pesquisador reforça que Virgílio não pode ser considerado um simples imitador de Homero ou um plagiador, porque sua obra-prima, ao retomar outros textos clássicos, transforma esses textos-fontes em um outro texto dotado de novos sentidos. Por conseguinte, o autor classifica a *Eneida* como exemplo de obra rica em “arte alusiva” e oferece sua definição para o procedimento intertextual nos seguintes termos:

[...] além de suposta homenagem a um precursor, além de marca genuína a uma tradição poética, a retomada de outros textos, citados com uma ou outra modificação, é fenômeno gerador de sentidos, cuja decodificação é deixada à performance do leitor, intérprete mais ativo do que nunca (Vasconcellos, 1999, p. 82-83).

Da mesma forma, o pesquisador reforça a importância do contexto de recepção da obra literária para a construção dos possíveis diálogos intertextuais estabelecidos entre o intertexto e seu texto-fonte ou entre o intertexto e seus diversos textos-fontes, como é o caso da *Eneida*. Nesse sentido, o autor argumenta que a *Eneida* “[...] assemelha-se a uma rapsódia

²³ Segundo a professora Talliandre Matos, “a textualidade é o conjunto de características capaz de garantir que algo seja percebido como texto. Ela nos fornece os parâmetros necessários para realizar uma boa produção textual. Por meio da influência de dois fatores – o semântico e o pragmático –, a textualidade divide-se em diversos elementos, que atuam conjuntamente na elaboração do texto, que é o seu produto final. Assim, texto e textualidade se relacionam para a produção de discursos”.

de citações, não apenas de Homero mas de praticamente toda a tradição poética greco-latina: Safo, Eurípides, Sófocles, Ênio, Catulo, Lucrécio, etc” (Vasconcellos, 1999, p. 84). Desse modo, o autor enfatiza que, na atualidade, o leitor necessitaria ser extremamente douto e, mesmo assim, não conseguiria vislumbrar todas as intertextualidades presentes na obra-prima de Virgílio, visto que muitas dessas obras as quais a *Eneida* cita ou alude não sobreviveram à passagem do tempo. Nessa perspectiva, o pesquisador argumenta que somente um “leitor intertextual ideal” conseguiria estabelecer todas as conexões intertextuais entre a *Eneida* e os diversos textos aos quais ela se refere, mas que a figura desse “leitor intertextual ideal” é um sonho utópico, conforme evidenciamos nesse trecho:

[...] como muitos dos hipotextos dos poetas greco-latinos desapareceram com o correr dos séculos, o leitor intertextual “ideal”, capaz de reconhecer todas as alusões, é uma utopia tão grande quanto a ideia de um leitor que tivesse, hoje, diante de uma *Eneida*, as mesmas expectativas que um receptor do mesmo texto na época de Augusto (Vasconcellos, 1999, p. 85, grifo do autor).

Por sua vez, Gérard Genette (1930-2018) refere-se, metaforicamente, aos intertextos como palimpsestos, ou seja, pergaminhos nos quais era raspada a primeira inscrição para dar lugar a uma nova escritura. Desse modo, a primeira escrita não desaparecia por completo, e servia como uma espécie de pano de fundo para a segunda escrita (reescrita). Nesse caso, a metáfora empreendida por Genette aplica-se perfeitamente na relação intertextual do texto-fonte com o intertexto, onde o texto anterior pode ser lido através do novo texto. A esse processo intertextual de assimilação e transformação de textos da tradição literária Gérard Genette denomina de “literatura de segunda mão”, por alegar que não havia reconhecimento, por parte da crítica literária da época, para esse tipo de textos.

Primeiramente, Genette define a intertextualidade “[...] como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (Genette, [1982] 2010, p. 14). E, num segundo momento, o autor rebatiza o termo intertextualidade como hipertextualidade, no qual o intertexto será denominado de hipertexto e o texto-fonte de hipotexto. Dessa forma, Genette define a hipertextualidade como “[...] toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei de hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (Genette, [1982] 2010, p. 18).

Do mesmo modo, Genette afirma que nos processos de intertextualidade/hipertextualidade a prática mais importante e uma das mais recorrentes entre todas as práticas hipertextuais é a “transposição” ou “transformação séria”. Segundo o autor, a transposição pode ser dividida em dois tipos distintos: transposição formal e transposição temática. A transposição formal não visa a uma mudança de sentido e, quando ela ocorre, é puramente accidental. Nesse tipo de transposição enquadra-se a tradução, que se configura como uma transposição puramente linguística. Por outro lado, a transposição temática é uma transposição aberta e nela há a intenção deliberada de uma transformação do sentido original do texto-fonte (Cf. Genette, [1982] 2010, p. 64).

Em vista disso, a transposição temática é, sem dúvida, a prática hipertextual preferida dos autores brasileiros, que revisitam *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, ou tomam seu tema por empréstimo justamente para transformar seu sentido original em algo totalmente novo e atual. É o que pretendemos demonstrar no próximo capítulo.

3.2.1 Intertextualidade e originalidade

Sempre que se fala em intertextualidade surge, invariavelmente, a questão da originalidade. Afinal de contas, nem todos consideram original o ato de assimilar os temas e os modelos existentes e transformá-los em textos novos e autênticos, que refletirão as escolhas pessoais do autor e terão ainda as marcas distintivas de seu contexto sócio-histórico-político-cultural de produção. No entanto, é inegável que uma Literatura exerce influência sobre outra ou outras e que os autores contemporâneos revisitam, renovam e atualizam as obras da tradição literária.

Segundo Sandra Nitrini, o termo “original” no sentido de uma originalidade literária (novidade/inação) passa a ser usado no século XVII. Embora os autores do século XVI possuíssem a noção de originalidade literária, eles a exprimiam através de outro termo: “simplicidade” ou “naïveté” (Cf. Nitrini, [1997] 2010, p. 139). No Romantismo, a ideia de originalidade adquire um caráter mais individualista e, nos séculos XIX e XX, a ideia de obra original se intensifica, de modo que os autores procuram deixar registradas em suas obras os

traços característicos de suas personalidades individuais, como uma espécie de “marca própria” (Cf. Nitrini, [1997] 2010, p. 140).

Ao propor uma distinção entre o original (novidade) e o original (origem), Sandra Nitrini afirma que “O original (novidade), dotado de espírito crítico, sabe decifrar e aperfeiçoar o que os outros descobriram” (Nitrini, [1997] 2010, p. 141). Desse modo, a autora reforça o pensamento de que, no processo intertextual, a originalidade pode ser o resultado da assimilação e transformação das obras anteriores.

Nesse mesmo sentido, Joseph Texte utiliza a metáfora do estudo de um ser vivo para argumentar que estudar este ser é, igualmente, estudar as relações deste ser com outros seres vivos, o que possibilita a identificação das semelhanças e das diferenças entre eles, e representa um dos traços característicos da Literatura Comparada: a intertextualidade. Desse modo, o autor afirma que “[...] assim como um organismo animal, uma literatura ou uma nação não crescem isoladas das nações e das literaturas vizinhas” (Texte, [1893] 1994, p. 35).

Nesse contexto, podemos afirmar que a influência exercida pelas obras clássicas não invalida a originalidade das obras novas. Na verdade, a originalidade das obras novas reside, precisamente, na transformação do sentido original das obras anteriores. Nesse sentido, Joseph Texte enfatiza que “é preciso, para fazer germinar obras originais, preparar-lhes uma espécie de húmus composto de resquícios vindos de fora” (Texte, [1893] 1994, p. 37).

Por sua vez, Tania Franco Carvalhal reforça a noção de obra coletiva por meio do diálogo intertextual, no qual um texto pode ser considerado o produto de outros textos. Nessa perspectiva, a pesquisadora assinala que “[...] toda obra literária é uma concreção do geral, isto é, uma particularização do universal, na qual estão, ao mesmo tempo, o individual e o coletivo” (Carvalhal, 2003, p. 33).

Dessa forma, a originalidade é representada pelo individual da obra, ou seja, os traços que a particularizam e diferenciam do texto-fonte assimilado. Nesse caso, todo intertexto torna-se único e, por conseguinte, uma obra original por apresentar as marcas distintivas de seu contexto sócio-histórico-político-cultural de sua produção, como bem destaca José Luis Jobim: “[...] todo escritor inevitavelmente traz para sua respectiva obra as marcas do lugar em que ela foi produzida” (Jobim, 2020, p. 27).

Nesse mesmo sentido, ao abordar o tema da tradição literária e seus correlatos “influência” e “imitação”, André Luiz Alselmi corrobora o pensamento de Tania Franco Carvalhal, para quem a repetição de um tema ou a releitura de determinada obra a atualiza, renova e re-inventa. Nessa mesma linha de pensamento, Alselmi afirma que “[...] a criação não está ligada à ideia do novo, mas sim ao reaproveitamento de ideias que, na pena de outro escritor, ganham nova roupagem” (Alselmi, 2016, p. 33).

Por fim, em sua conferência intitulada “Sobre o estudo da literatura comparada”, proferida na Taylor Institution, em Oxford, no dia 29 de abril de 1966, o historiador literário e pesquisador russo Victor Zhirmunsky (1891-1971) enfatiza que toda obra influenciada por outra criação artística ou literária transforma-se em uma nova obra, pois ela refletirá tanto o contexto sócio-histórico-político-cultural de sua produção como as escolhas individuais, ideológicas, artísticas, culturais e estilísticas do autor que sofreu tal influência. Nesse sentido, o autor argumenta que

[...] cada influência literária envolve a transformação social do modelo que é adotado, isto é, sua reinterpretação e sua adaptação às condições literárias e sociais que determinaram sua influência, às novas relações de tempo e espaço, à tradição literária nacional em geral e à individualidade ideológica, psicológica e artística do autor em questão (Zhirmunsky, [1966] 1994, p. 208).

Portanto, podemos afirmar que há originalidade nos intertextos, porque eles nunca copiam ou imitam passivamente os textos-fontes, mas, pelo contrário, todo intertexto complementa, recria, contesta, atualiza ou transforma as obras anteriores, demonstrando, assim, que um autor para ser considerado original precisa ter feito um perfeito processo de assimilação.

3.2.2 Intertextualidade e paródia

Affonso Romano de Sant’Anna (1937-), em *Paródia, paráfrase & cia.* (1985), destaca que a paródia é um efeito de linguagem muito recorrente em obras contemporâneas. Segundo o autor, uma das razões para a ocorrência desse fenômeno literário e linguístico na contemporaneidade seria o fato de que “a arte contemporânea se compraz num exercício de

linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (Sant’Anna, [1985] 2003, p.7).

Embora seja uma prática comum na contemporaneidade, o teórico enfatiza que a paródia é um recurso bastante secular, sendo possível encontrá-la em obras da Grécia, Roma e na Idade Média. O termo “paródia”, de acordo com Sant’Anna, teria sido institucionalizado no séc. XVII, mas já se encontra menção a ela na *Poética* (335 a.C.-323 a.C.), de Aristóteles. Segundo Aristóteles, o primeiro autor a praticar a paródia teria sido Hegemon de Thaso (séc. V a.C.), ao inverter a noção de valores em sua epopeia. Tendo em vista que o gênero épico representava os homens e heróis nacionais com superioridade semelhante aos deuses, Thaso propõe uma inversão de valores e passa a representar os homens de forma inferior em suas vidas cotidianas. Essa mudança radical de sentido pode ser apreendida como uma ação paródica.

Com relação à gênese da paródia, Affonso Romano de Sant’Anna argumenta que ela tem uma origem musical, sendo inicialmente difundida como “uma canção que era cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto” (Sant’Anna, [1985] 2003, p. 12). Do mesmo modo, ao se referir ao *Dicionário de literatura*, de Brewer, o teórico apresenta a definição desse dicionarista, para quem a paródia “significa uma ode que perverte o sentido de uma outra ode (grego: para-ode)” (Brewer *apud* Sant’Anna, [1985] 2003, p. 12).

Para ser mais abrangente, o autor também traz a definição de Joseph Shipley (1893-1988), em seu *Dictionary of world literature [Dicionário de literatura universal]* (1943), para quem a paródia pode ser subdividida em três tipos distintos: verbal, formal e temática. A paródia verbal é “a alteração de uma ou outra palavra do texto”. Por sua vez, a paródia formal ocorre quando “o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria”. Já a paródia temática é aquela na qual “se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor” (Shipley *apud* Sant’Anna, [1985] 2003, p. 12).

Quando propõe a distinção sistemática entre paródia e paráfrase, o autor afirma que a paráfrase é a “intertextualidade das semelhanças” e a paródia é a “intertextualidade das diferenças”. Da mesma forma, o teórico declara que “a paráfrase é um discurso em repouso” e “a paródia é o discurso em progresso”. Na paráfrase há um “efeito de condensação” e na paródia um “efeito de deslocamento” (Sant’Anna, [1985] 2003, p. 28). Em suma, na

paráfrase, o parafraseador abre mão de sua voz autoral para reconstruir, com outras palavras, o discurso de um outro autor, enquanto que na paródia o parodiador subverte o sentido do discurso/texto original e produz uma nova obra, com um novo sentido totalmente distinto do discurso/texto-fonte.

Para Affonso Romano de Sant’Anna, o texto paródico é “uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica” (Sant’Anna, [1985] 2003, p. 31). Nessa perspectiva, a paródia torna-se uma nova forma de se reler a obra original através da deformação de seu sentido primeiro.

Nesse mesmo sentido, Sant’Anna propõe duas instigantes metáforas para definir a paródia. Em um primeiro momento, comparando o texto-fonte à figura do pai e o texto paródico à figura do filho, o autor argumenta que a paródia é o filho que reivindica a autonomia e, por essa razão, nega ao pai. E, num segundo momento, o teórico utiliza a metáfora do espelho para ilustrar que se a paródia fosse um espelho, ela seria “um espelho invertido”. Nesse aspecto, a paródia não reflete a imagem do texto-fonte parodiado; ela reflete uma nova imagem do texto-parodiado devidamente transformada/deformada.

Reutilizando as figuras do pai (texto-fonte) e do filho (texto paródico), o autor afirma que o parodiador, em busca da autenticidade, precisa se rebelar e tornar-se um parricida. É o que se evidencia nesse trecho: “Sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o texto-pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade” (Sant’Anna, [1985] 2003, p. 32).

Da mesma forma, Camila da Silva Alvarce, em *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso* (2009), apresenta um estudo minucioso da paródia, e atribui a ela, enquanto discurso literário, a capacidade de subverter a “ideologia manipuladora disfarçada em realidade”, conforme ilustra esse trecho da obra:

[...] o discurso literário existe justamente para subverter esse estado de coisas: ele realiza com a estrutura ideológica o que esta realizou com o real. Em outras palavras, o discurso literário inverte a estrutura ideológica, rompendo modelos socialmente impostos e provocando, pois, o questionamento (Alvarce, 2009, p. 58).

Nesse mesmo sentido, a autora destaca que a paródia surge no momento em que o parodiador decide questionar e substituir os modelos do passado por algo novo. Dessa forma, o parodiador apropria-se dos modelos da tradição literária e, por meio da paródia, recria esses modelos saturados, dando-lhes novos sentidos e uma nova roupagem. A pesquisadora também enfatiza a importância do leitor para a identificação e a realização do procedimento parodístico e reforça ainda que na arte da paródia é preciso destruir o sentido original para instaurar uma nova obra dotada de novos sentidos. É o que se evidencia nesse trecho:

[...] a paródia, tencionando a fuga do lugar-comum, põe em confronto uma multiplicidade de visões, uma vez que, como escrita da ruptura, objetiva um corte com os modelos anteriores, retomando-os de maneira invertida, destruindo para construir. Assim, a paródia reproduz um choque e deve, pois, ser fruto de uma diferença de postura entre dois planos (Alvarce, 2009, p. 62).

Todavia, como todo intertexto, a paródia não é um texto independente. Conforme ressalta Alvarce, o texto paródico mantém uma relação de dependência com o texto-fonte parodiado, e é precisamente esse diálogo estabelecido entre eles o responsável pela existência da paródia. Dessa forma, a pesquisadora afirma que o texto paródico “[...] se caracteriza justamente pelo diálogo com o texto parodiado, não havendo razões, portanto, para tornar-se independente dele” (Alvarce, 2009, p. 64).

A autora destaca ainda o caráter paradoxal da paródia. Segundo Alvarce, mesmo que a intenção do parodiador de determinada obra seja ridicularizar o modelo parodiado, a paródia sempre valoriza a obra anterior. Por meio da leitura, o leitor do texto paródico identifica no texto lido os traços característicos do texto-fonte, o que promove automaticamente uma revalorização desse modelo parodiado, conforme assinala a autora nesse trecho: “o texto que parodia apenas tem sentido se o leitor encontra em seu cerne vestígios do texto parodiado. Seguindo esse raciocínio, a paródia colabora para a revalorização dos textos que parodia” (Alvarce, 2009, p. 69).

Já a pesquisadora Maria Gloria Cusumano Mazzi, ao estudar o emprego da intertextualidade na História da Literatura, observa que no Renascimento a intertextualidade era prática recorrente, pois os autores procuravam imitar os modelos da tradição literária. Por outro lado, o Romantismo rejeitará a prática intertextual por privilegiar “a originalidade”. A autora enfatiza ainda que os autores clássicos também praticavam a intertextualidade e cita

Dante Alighieri (1265-1321), cuja obra *A divina comédia* (1314) é um excelente exemplo de intertexto por apresentar diversas alusões, citações e referências a diversos textos greco-latinos e também ao texto bíblico.

A autora também destaca que a intertextualidade é uma prática bastante recorrente na contemporaneidade e, nesse contexto, a paródia surge como estratégia de assimilação e transformação/deformação dos modelos da tradição literária. Todavia, a pesquisadora ressalta que “[...] a paródia não precisa ridicularizar seu modelo só porque tem um componente cômico” (Mazzi, 2011, p. 54). Nesse aspecto, Mazzi reforça o caráter transformador da paródia, pois o parodiador, ao assimilar determinada obra do passado, além de criar uma nova obra (intertexto) ainda recria através da leitura a obra original (texto-fonte) na mente do leitor.

Através do intertexto, o leitor reconhece o texto-fonte, mas por se tratar da paródia é um outro texto, atualizado, renovado, deformado pelo parodiador. Por essa razão, a autora enfatiza que a paródia recria a obra original assimilada, conforme evidenciamos nesse trecho: “A paródia não só preserva o original, mantendo dele o que é pertinente à sua compreensão, como cria o original no espírito do leitor, construindo-o ao mesmo tempo em que o transforma” (Idem).

Por sua vez, Linda Hutcheon (1947-) afirma que a paródia “permite ao artista falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele”, o que a autora denomina “ex-cêntrico”, ou seja, fora do centro, às margens, sendo a paródia, portanto, um recurso muito utilizado por todos aqueles que se consideram marginalizados pela ideologia dominante e opressiva, tais como os negros, os gays e as feministas. Nesse sentido, Hutcheon defende que

[...] a paródia também tem sido uma das formas literárias pós-modernas favoritas de escritores de lugares como a Irlanda e o Canadá, pois eles trabalham ao mesmo tempo de dentro e de fora de um contexto culturalmente diferente e dominante. E, sem dúvida, a paródia passou a ser uma estratégia muito popular e eficiente dos outros ex-cêntricos – dos artistas negros ou de outras minorias étnicas, dos artistas gays e feministas – que tenham um acerto de contas e uma reação, de maneira crítica e criativa, em relação à cultura ainda predominantemente branca, heterossexual e masculina na qual se encontram (Hutcheon, [1988] 1991, p. 58).

Hutcheon também afirma que “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (Hutcheon, [1988] 1991, p.

165). Nesse mesmo sentido, Hutcheon enfatiza que a intertextualidade substituiu a relação autor-texto pela relação leitor-texto e que não há como considerarmos nenhuma obra literária original, visto que uma obra só adquire valor literário e sentido através do diálogo intertextual/paródico que mantém com outras obras.

3.3 ANTROPOFAGIA

A antropofagia, no Brasil, surge como uma reação contra a dependência cultural e uma tentativa de libertar o pensamento artístico e intelectual brasileiro de todas as influências artísticas e culturais impostas pela herança colonial luso-europeia. É nesse contexto que Oswald de Andrade (1890-1954) escreve seu *Manifesto antropófago* e publica-o na *Revista de Antropofagia*, na cidade de São Paulo, no dia 1º de maio de 1928. Por meio de uma linguagem telegráfica, bem-humorada e metafórica, Oswald de Andrade expressa seu projeto antropofágico através de aforismos.

Já no aforismo inicial do *Manifesto antropófago*, Oswald concebe a antropofagia como único meio possível capaz de promover a união entre todos os povos e suas distintas culturas. Desse modo, o autor afirma: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (Andrade, [1928] 2017, p. 37). Nesse mesmo sentido, o autor reforça a ideia de revitalização cultural através da assimilação da cultura do Outro por meio da antropofagia, e declara: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Idem).

Ao longo do *Manifesto*, Oswald de Andrade critica veementemente as influências culturais e expressões artísticas luso-europeias introjetadas no país através do processo colonizador, o que pode ser evidenciado nos seguintes aforismos: “Contra todos os importadores de consciência enlatada” (p. 37) e “Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas” (p. 40). Além de ser contrário ao índio catequizado representado pelo Romantismo, “[...] cheio de bons sentimentos portugueses” (p. 39), Oswald volta a criticar fervorosamente o Colonialismo e o patriarcado, responsáveis por impor a cultura luso-europeia aos povos originários, conforme demonstram os seguintes aforismos do *Manifesto*: “Contra todas as catequeses” (p. 37); “Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão” (p. 38); “Contra o índio de cocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz” (p. 41); “Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI” (p. 41) e “Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema – o patriarca Ramalho fundador de São Paulo” (Andrade, [1928] 2017, p. 42).

Em contrapartida, o autor defende a construção de uma identidade cultural tipicamente brasileira através do retorno às origens (Brasil Caraíba) e da assimilação somente do que for essencial das culturas estrangeiras, o que só pode ser concretizado por meio do processo antropofágico. Nessa perspectiva, Oswald de Andrade reivindica, no *Manifesto*: “Queremos a revolução Caraíba. Maior que a revolução francesa” (p. 37); “Filiação. O contato com o Brasil Caraíba” (p. 38); “A transformação permanente do Tabu em Totem” (p. 38) e “Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em Totem” (Andrade, [1928] 2017, p. 41). Nesse sentido, o “inimigo” pode ser apreendido como a influência/cultura estrangeira a ser assimilada e esse inimigo torna-se sacro, porque nem toda influência é necessariamente negativa. No caso da antropofagia, a influência estrangeira é benéfica, pois, através do processo de assimilação, ela se transforma em um novo produto cultural diferente da influência/cultura por ele assimilada e terá as visíveis marcas de seu contexto sócio-histórico-político-cultural de produção, o que garante a sua originalidade e cor local.

Na parte final do *Manifesto*, Oswald de Andrade propõe a substituição do patriarcado pelo “matriarcado de Pindorama”, que além de negar a herança cultural luso-europeia patriarcal, falocêntrica e opressora ainda consolidaria seu projeto identitário nacional, visto que o termo “Pindorama” é genuinamente brasileiro, sendo utilizado pelos povos originários antes da chegada dos portugueses e, portanto, é o verdadeiro nome de batismo do Brasil. Nessa perspectiva, Oswald conclui o *Manifesto antropófago* da seguinte maneira: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (Andrade, [1928] 2017, p. 42).

A esse respeito, Yudith Rosenbaum (1959-), em seu ensaio “Invenção e memória na antropofagia oswaldiana” (2012), reforça o pensamento de um retorno ao Brasil primitivo, em busca de uma sociedade mais igualitária e liberta da opressão do patriarcado instituído pelo processo colonizador, conforme evidenciamos nesse trecho:

[...] a utopia de Pindorama, corolário da vertente primitivista dos antropófagos modernistas, constrói o mito de um mundo destituído do falocentrismo patriarcal, em um recuo ao Brasil pré-cabralino. A sociedade igualitária, que estaria nas origens do Brasil primitivo, guarda no pensamento selvagem e livre das submissões intelectuais um marco de nossa história a ser reencenada no mundo da atualidade oswaldiana (Rosenbaum, 2012, p. 152).

Todavia, a noção de antropofagia como a absorção da cultura do Outro para assimilação e transformação em um novo produto cultural também ressoava no pensamento de outro grande poeta: Paul Valéry (1871-1945). No livro *Tel quel* [*Tal qual*] (1941), na segunda parte do capítulo intitulado “Choses tues” [Coisas mortas], Valéry resume a prática antropofágica, da seguinte forma: “Nada mais original, nada mais genuíno do que se nutrir dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de cordeiro assimilado²⁴” (Valéry, [1941] 1960, p. 467). Nesse sentido, Paul Valéry refuta a ideia de originalidade na Literatura ou nas artes de forma geral, pois o leão (intertexto/hipertexto) é resultado da devoração e assimilação do cordeiro (texto-fonte/cultura assimilada). Da mesma forma, consideramos que Paul Valéry possa ter assimilado essa sua famosa assertiva a partir de uma expressão idiomática igualmente muito conhecida, ou seja, “un mouton enragé” [um lobo em pele de cordeiro], substituindo, é claro, o lobo pelo leão.

Nesse mesmo sentido, para Leyla Perrone-Moisés, “a Antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade” (Perrone-Moisés, [1982] 1990, p. 95). Ao discorrer sobre a tradição literária, Leyla Perrone-Moisés argumenta que não há mais dívidas com a cultura e a Literatura europeias como outrora, porque a própria tradição se renova e se transforma a cada dia²⁵. Nessa perspectiva, a autora ressalta a importância da antropofagia no processo de assimilação e “transformação do velho em novo, do alheio em próprio, do déjà vu em original” e ainda enfatiza que “[...] a originalidade nunca é mais do que uma questão de arranjo novo” (Perrone-Moisés, [1982] 1990, p. 99).

Por sua vez, Haroldo de Campos (1929-2003), em seu ensaio intitulado “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (1980), enfatiza o caráter transcultural da antropofagia e a necessidade de assimilação e devoração de todo o passado ou herança cultural em prol de uma cultura nacional renovada. Por esse motivo, o autor afirma que a antropofagia

²⁴ Tradução livre. No original: « Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé ».

²⁵ A esse respeito, não podemos deixar de fazer referência à escritora brasileira Carolina Maria de Jesus (1914-1977), que por muitas décadas foi excluída ou permaneceu à margem dessa tradição literária e, recentemente, passou a ser aceita e começou a integrá-la, graças aos inúmeros trabalhos sobre a sua obra, que comprovam seus inegáveis méritos literários.

[...] não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado (Campos, [1980] 2006, p. 234-235, grifos do autor).

Com relação à figura do canibal presente na noção de antropofagia, Haroldo de Campos relaciona-o a um “antologista”, em razão de seu aspecto extremamente seletivo, ou seja, o canibal “só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais” (Campos, [1980] 2006, p. 235). Na Literatura, o antropófago age da mesma forma. Somente as grandes obras-primas são “devoradas” e assimiladas, visando à construção de uma nova obra, que dialoga intertextualmente com a obra anterior.

Para citar um ilustre representante brasileiro da antropofagia, muito anterior ao Movimento Antropofágico, Haroldo de Campos aponta Machado de Assis (1839-1908), a quem o ensaísta define como “deglutidor de Laurence Sterne” (1713-1768), escritor irlandês do século XVIII, cujos textos teriam exercido grande influência sobre a obra machadiana. Nesse mesmo sentido, Haroldo de Campos recorre ao pensamento do escritor gaúcho Augusto Meyer (1902-1970), que oferece uma definição de antropofagia, na qual a obra resultante do processo de assimilação funde-se completamente à obra anterior, sendo, dessa forma, impossível dissociarmos uma da outra.

[...] todas as sugestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas (Meyer *apud* Campos, [1980] 2006, p. 236-237).

Já Heloisa Toller Gomes enfatiza que a antropofagia se caracterizou pela “[...] rejeição de falsos purismos, de cópias subservientes ou de xenofobias redutoras”, além de condenar “o indianismo, em sua feição ufanista e romântica” (Gomes, 2005, p. 42). Nessa perspectiva, a autora recorre ao pensamento de Haroldo de Campos, para quem o elemento indígena defendido por Oswald de Andrade não se assemelha “ao bom selvagem” idealizado por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), mas, sim, ao selvagem descrito por Michel de Montaigne (1533-1592), no capítulo “Des cannibales” [Canibais], em seus *Essais* [*Ensaaios*] (1580).

Para a pesquisadora, o *Manifesto antropófago* (1928) foi inspirado pelo referido capítulo de Montaigne e, principalmente, pelo pastor protestante Jean de Léry (1534-1611), cujo livro *Histoire mémorable du siège de Sancerre* [*História memorável do cerco de Sancerre*] (1574) traz relatos da experiência desse missionário europeu com indígenas canibais brasileiros. Por outro lado, a autora destaca a genialidade oswaldiana ao assimilar da “noção de antropofagia – em vários de seus aspectos conhecidos ou presumíveis: místico-rituais, punitivos, metafísicos, vingativos, nutrientes – a metáfora central a partir da qual entender o Brasil” (Gomes, 2005, p. 47). Nessa mesma perspectiva, a autora enfatiza que o *Manifesto antropófago* (1928) visava “a revisão e a renovação da cultura brasileira” (Idem).

A pesquisadora também argumenta que o *Manifesto antropófago* é a “[...] proposta de renovação cultural mais radical e polêmica” de toda a História da Literatura Brasileira (Idem). Segundo a autora, no *Manifesto*, Oswald de Andrade critica “a estrutura política, econômica e cultural aqui implantada pelo colonizador, na qual se formara a sociedade patriarcal brasileira, com seus padrões repressivos de conduta” (Idem). No *Manifesto*, Oswald de Andrade defende uma cultura brasileira emancipada dos grilhões culturais impostos pelo patriarcado luso-europeu e “o devoramento, a deglutição e a digestão de nosso legado cultural europeu” através da “boa antropofagia” (Gomes, 2005, p. 48). Nessa perspectiva, Oswald de Andrade propõe, por meio da antropofagia, uma assimilação dos modelos artísticos e culturais estrangeiros e a transformação em uma obra ou expressão artística nova e autenticamente brasileira.

A esse respeito, Heloisa Toller Gomes destaca que o Movimento Antropofágico propõe uma valorização dos elementos nativos e primitivos nacionais combinados à “assimilação das tendências modernas do pensamento europeu”. Dessa forma, a autora reafirma o caráter original da proposta oswaldiana e define a antropofagia como a “metáfora central” através da qual torna-se possível compreender e expressar a cultura brasileira, conforme evidenciamos nesse trecho:

[...] a Antropofagia surge com uma proposta original e inédita: é a metáfora central a partir da qual entender e expressar o Brasil, reavaliando o seu passado e incorporando-o criativamente ao presente, na projeção e no projeto de um futuro utopicamente livre (Idem).

Por sua vez, Karl Erik Schollhammer, em *Além do visível: o olhar da literatura* (2007), no capítulo intitulado “A antropofagia e os limites da representação”, define a antropofagia como um ato criador por meio da assimilação, no qual o próprio e o alheio fundem-se originando uma obra nova e essencialmente híbrida, conforme evidenciamos nesse trecho:

[...] o artista se expõe às influências do alheio sem perder o próprio e abre mão simultaneamente do que tem de originário; isto é, ele devora e incorpora o outro, tornando-se simultaneamente parte desse outro. Assim a antropofagia se estabelece como uma retomada da tradição e da história, um modelo dialógico de interpretação do próprio e do outro que torna possível revisar a história e a tradição sem perdê-las (Schollhammer, 2007, p. 205).

Por outro lado, Benedito Nunes (1929-2011), no ensaio “Antropofagia ao alcance de todos” (1970), reforça o pensamento oswaldiano presente no ato de devoração antropofágica a um inimigo de muitas faces, ou seja, o inimigo a ser devorado e assimilado pelos antropófagos brasileiros era uma representação metafórica das práticas culturais e dos padrões luso-europeus impostos pelo patriarcado, desde a colonização do Brasil. Sendo assim, o autor afirma que a antropofagia é tanto metáfora como diagnóstico e terapêutica, e argumenta, nos seguintes termos:

Como símbolo da devoração, a Antropofagia é, a um tempo, metáfora, diagnóstico e terapêutica: metáfora orgânica, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; diagnóstico da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos jesuítas, e terapêutica, por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até a primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese contribuiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo (Nunes, [1970] 1978, p. XXV-XXVI).

Já Wesley Roberto Cândido e Nelci Alves Coelho Silvestre identificam a antropofagia como “um instrumento literário, fato que contribui para o reconhecimento da alteridade na proporção em que esta parte do pressuposto da devoração da cultura do Outro” (Cândido; Silvestre, 2016, p. 243). Os autores também destacam que a antropofagia surge como uma tentativa de renovação da Literatura, da cultura e das artes brasileiras, tendo em vista que a herança cultural luso-europeia vinha sendo absorvida pelos artistas nacionais “[...] sem muita crítica, quase adotando-a como regra a ser seguida na produção da literatura” (Idem). Nesse

aspecto, os autores ilustram a postura dos escritores românticos que, mesmo almejando uma Literatura nacionalista, prosseguiam reproduzindo os modelos culturais “herdados” do Colonialismo português. É o exemplo de José de Alencar (1829-1877) e seu índio catequizado e submisso à cultura luso-europeia, retratado no romance *O guarani* (1857).

No entanto, os autores reforçam a impossibilidade de se negar à cultura europeia, visto que ela faz parte da formação cultural brasileira. Dessa forma, a antropofagia surge como único meio viável ao artista brasileiro. Nessa perspectiva, os pesquisadores enfatizam que a antropofagia opera a violência do processo colonizador às avessas, ou seja, se antes era o colonizador que se apropriava do território e suplantava sua cultura, agora é o colonizado quem se apropria do colonizador e devora sua cultura para transformá-la em um produto cultural novo. Por conseguinte, os autores definem a antropofagia, nos seguintes termos:

A antropofagia oswaldiana abre portas para toda a forma de (re)apropriação, (re)utilização, de subversão da cultura europeia em solo americano. Investido da cultura europeia, os autores brasileiros devem assumir a postura de retomada de sua cultura, abolindo as antigas heranças culturais, religiosas, literárias, devorando-as, fazendo do festim antropofágico o baluarte da nova literatura (Cândido; Silvestre, 2016, p. 244).

Nessa mesma linha de pensamento, Ana Paula M. Morel argumenta que a antropofagia buscava “[...] ressaltar os vestígios primitivos oprimidos pela colonização” em prol de uma identidade nacional liberta da herança cultural eurocêntrica, colonial e patriarcal, que prosseguia sendo repetida continuamente e sem qualquer tipo de reflexão ou contestação por parte dos artistas e intelectuais brasileiros. Dessa forma, a pesquisadora também aponta para a inversão de sentido da palavra “antropofagia”, que, através do *Manifesto antropófago* (1928), perde seu caráter selvagem e canibal para adquirir o sentido positivo de transformação por meio da cultura assimilada do Outro, conforme ilustra a autora nesse trecho do ensaio:

A Antropofagia deixa de ser a expressão de uma existência desumana para ser a força positiva de um modo de ser da felicidade. Esta palavra sintética que carregava as inferioridades dos povos ameríndios colonizados devia ser, então, afirmada e invertida, opondo-se (e devorando) o mundo ocidental, messiânico, eurocêntrico, colonial, patriarcal. É com esses ideais que surge a vertente Antropofágica do Movimento Modernista, buscando contrapor-se a uma elite intelectual que, segundo seus idealizadores, só repetia mecanicamente a produção europeia (Morel, 2013, p. 97).

Nesse mesmo sentido, a partir de uma perspectiva etnográfica, a autora reforça o caráter metafórico da antropofagia oswaldiana como o encontro entre as sociedades consideradas “primitivas” com o Ocidente, representado pela figura opressiva e suplantadora do colonizador. Por essa razão, a antropofagia procura, no resgate histórico, as origens para a construção de uma identidade cultural brasileira livre das influências europeias, o que a pesquisadora sintetiza, nos seguintes termos:

A antropofagia como metáfora aparece numa dimensão etnográfica, mas também como concepção de um encontro das “sociedades primitivas” com o Ocidente, com o colonizador. O reconhecimento positivo da técnica, expresso pela ideia socialista-utópica-libertária do bárbaro tecnizado, serve para neutralizar a tentação de volta ao passado ideal sem os vícios “europeus” (Morel, 2013, p. 104, grifos da autora).

Por sua vez, o professor e pesquisador Sebastião Leal Ferreira Vargas Netto, em seu artigo intitulado “Antropofagia cultural: momento do pensamento crítico latino-americano” (2014), assinala que a antropofagia cultural proposta pelo *Manifesto antropófago* (1928) pode ser considerada “uma precursora dos estudos pós-coloniais e das atuais teorias descoloniais” (Vargas Netto, 2014, p. 282). Nesse sentido, o autor reforça que os modernistas brasileiros “fizeram do motivo da antropofagia ritual indígena a base de uma filosofia e estética insurgente” (Vargas Netto, 2014, p. 288). O autor também enfatiza o caráter “vingativo” da antropofagia ao devorar, assimilar e transformar a cultura luso-europeia importada pelo Colonialismo, transformando-a em um produto artístico-cultural positivo e ideologicamente contrário ao colonizador. Nessa perspectiva, o pesquisador afirma que

Assim como os índios tupinambás devoravam seus inimigos para se apropriar de sua força, os modernistas insistiam que a missão do intelectual no Brasil seria a de capturar, cozinhar e digerir os vários tipos de produtos culturais importados (técnicas, filosofias, artes, políticas etc.) para, metabolizando sua positividade e expelindo suas fraquezas, os transformarem permanentemente em novas sínteses. Estas, corretamente exploradas, teriam a missão de voltar a cultura imposta, agora devidamente transformada, contra o colonizador (Vargas Netto, 2014, p. 288-289).

Do mesmo modo, o pesquisador nota que a filosofia oswaldiana expressa no *Manifesto antropófago* (1928) pode ser compreendida como

[...] uma definição metafórica da apropriação da alteridade, um desafio de compor uma história alternativa da humanidade e uma contribuição para a formulação de uma subjetividade crítica que sustente uma nova utopia social (Vargas Netto, 2014, p. 299).

Após esse breve percurso, no qual encontramos diferentes abordagens teóricas e conceituais para a antropofagia, abordaremos, na sequência, a relação entre a antropofagia e a transculturação e também a influência do Movimento Antropofágico nas artes brasileiras.

3.3.1 Antropofagia e transculturação

No artigo “O comparatismo franco-brasileiro sob o signo da antropofagia, da transculturação e da transferência cultural” (2013), Sandra Nitrini analisa a relação dialética entre a Literatura Brasileira e a Literatura Francesa na contemporaneidade. Ao longo do texto, a pesquisadora afirma que o processo antropofágico de devoração da cultura alheia para subsequentes assimilação e transformação em um produto artístico-cultural novo não é uma exclusividade das Literaturas e das culturas de colônias e ex-colônias, porque as trocas artístico-culturais são inerentes a todas as Literaturas, devido ao contato inevitável estabelecido entre elas, conforme evidenciamos nesse trecho:

[...] a devoração do outro não é exclusiva de literaturas e culturas de colônias e ex-colônias. Não há literaturas isentas de contatos com outras literaturas. O trabalho de adaptação, absorção e transformação é comum a todas as literaturas (Nitrini, 2013, p. 44-45).

Da mesma forma, a autora assinala que o termo “transculturação” foi cunhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969), no livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [*Contraponto cubano do tabaco e do açúcar*] (1940), no qual o autor analisa o fenômeno da transculturação na formação da sociedade cubana em relação ao contexto colonizador europeu. Para Nitrini, os conceitos de antropofagia e transculturação são muito semelhantes, embora a teórica também vislumbre nos dois processos algumas particularidades. A pesquisadora também enfatiza que a transculturação apresenta uma fase denominada neoculturação, na qual o processo de transculturação expressa sua “função criativa” de forma mais intensa, levando a um “remanejamento cultural”, conforme evidencia-se nesse trecho:

Num certo sentido, transculturação aproxima-se do conceito de antropofagia na ideia de que o encontro de culturas é um processo sempre em movimento, com a diferença de que a antropofagia realça, no caso de trocas entre culturas dissimétricas,

o papel ativo da cultura “subjugada”, enquanto o de transculturação descreve as diferentes fases das trocas entre diferentes culturas, com um certo distanciamento científico. No entanto, a neoculturação, fruto das duas culturas postas em atrito, é a fase de maior função criativa do processo de transculturação em que ocorrem perdas, seleções, assimilações e redescobertas, operadas simultaneamente, resolvidas em um amplo remanejamento cultural (Nitrini, 2013, p. 46, grifo da autora).

Por seu turno, os pesquisadores Rogério Haesbaert e Marcos Mondardo, ao problematizarem a construção identitário-territorial contemporânea, enfatizam que o momento atual é o da hibridização cultural, das multiplicidades, da explosão de identidades, do multiculturalismo, da transculturação, da antropofagia, da cultura migrante e do trânsito identitário. Nesse sentido, os autores afirmam que todos esses termos parecem surgir

[...] no momento em que a intensificação da mobilidade e a multiplicidade do espaço configuram um grande potencial para trocas e mesclas culturais que apontam para uma “nova” realidade sócio-espacial, reveladora dessa reinvenção de territorialidades (Haesbaert; Mondardo, 2010, p. 21, grifo dos autores).

Os pesquisadores também argumentam que o espaço/território não pode mais ser apreendido como uma entidade fechada, mas, sim, aberta, “como possibilidade de encontros/desencontros/confrontos e, principalmente, como trânsito de diferentes sujeitos” (Idem). Desse modo, os autores destacam que a crescente mobilidade e o intercâmbio de culturas possibilitam “[...] a produção de novas formas de identidade e de territorialidade, construídas nesses entrecruzamentos e nessas sobreposições” (Idem).

Nesse mesmo sentido, os autores ressaltam que o hibridismo cultural no rico contexto latino-americano pós-colonial, além de romper com a cultura imposta pelo processo colonizador, ainda se torna uma forma de resistência/reterritorialização, que através desse amálgama cultural contribui para a formação do identitário-territorial, algo que se assemelha à proposta oswaldiana de construção de uma identidade nacional a partir da assimilação e transformação da cultura do Outro. É o que evidenciamos no seguinte trecho:

[...] o hibridismo das identidades sociais, num contexto (pós)colonial culturalmente rico e nuançado como o latino-americano, não é apenas um instrumento de ruptura com a “unidade” cultural do colonizador, desterritorializando tanto grupos hegemônicos (num nível mais atenuado) quanto subalternos (num nível muito mais violento), mas representa também uma forma de resistência/reterritorialização às vezes bastante rica, recriando, pela mistura, novas formas de construção identitário-territorial (Haesbaert; Mondardo, 2010, p. 26-27, grifo dos autores).

Partindo da proposta do *Manifesto antropófago* (1928), os pesquisadores trabalham o conceito de “hibridismo antropofágico”, isto é, “[...] a faceta de um hibridismo de contextualização brasileiro-latino-americana dotada de um sentido claramente positivo e que foi pautada de forma pioneira na ousada leitura literário-filosófica de Oswald de Andrade” (Haesbaert; Mondardo, 2010, p. 27). Sendo assim, os pesquisadores propõem “[...] o hibridismo como força, a antropofagia como arma: devorar é instigar a re-criação constante, o brotar de um pensamento mítico-poético indomável pelo utilitarismo e a domesticação do pensamento e das identidades euro-colonizadoras” (Haesbaert; Mondardo, 2010, p. 28).

Assim como Sandra Nitrini, os pesquisadores recorrem à obra referencial do antropólogo cubano Fernando Ortiz para reforçarem que o processo de transculturação se realiza em três estágios gradativos: aculturação, desculturação e neoculturação. Na perspectiva teórica de Ortiz, a aculturação representa a aquisição de uma outra cultura, a desculturação significa a perda da cultura anterior e a neoculturação, por sua vez, é a criação de uma cultura híbrida, resultante da transformação da cultura do Outro e o último estágio do processo de transculturação.

Por conseguinte, os pesquisadores definem a transculturação como o “[...] amálgama entre ganhos e perdas” e, dessa forma, “a transculturação opera, assim, pelo atrito das culturas que expressa uma perspectiva criadora através de perdas, conflitos, assimilações, negociações e cruzamentos” (Haesbaert; Mondardo, 2010, p. 34-35). Ainda sobre a transculturação, os autores propõem a criação de um território “alter-nativo”, no qual o termo “alter” refere-se ao Outro e o termo “nativo” à cultura assimiladora, conforme evidenciamos nesse trecho:

[...] devemos falar de um espaço-tempo sempre “alter-nativo” – não só no sentido de representar uma alternativa, a criação do novo, mas também de permitir alternâncias – alternâncias entre o “Outro” (alter) e o “nativo”, o mais e o menos híbrido, entre o mais e o menos aberto, enfim, um espaço-tempo que alie a permuta, a extroversão e a mobilidade com os igualmente imprescindíveis recolhimento, introspecção e repouso. E o pretense “equilíbrio” entre essas dimensões só pode ser avaliado através do rigoroso trabalho empírico e da consideração das múltiplas necessidades e interesses em jogo para cada sujeito, grupo e/ou classe social (Haesbaert; Mondardo, 2010, p. 45, grifos dos autores).

Já para Marcel Alvaro de Amorim, “Oswald de Andrade enxerga na Antropofagia não apenas um ato de ‘diferenciação’ entre contextos culturais, mas um ato de junção, união” (Amorim, 2018, p. 6, grifo do autor). Nesse sentido, ao citar a célebre frase oswaldiana “Só a

antropofagia nos une”, o autor enfatiza que a cultura brasileira se formou a partir da assimilação de diversas outras culturas, o que o autor sintetiza da seguinte forma: “Para o literato brasileiro, o ato de degustar intelectualmente o estranho, o estrangeiro, fazendo dele parte de nós e nós como parte dele, é uma realidade na fundação do paradigma cultural brasileiro” (Idem).

Amorim ainda afirma que “a Antropofagia, assim como a teoria da intertextualidade, põe por terra a ideia de uma obra que possa ser considerada original” (Amorim, 2018, p. 9). Nesse contexto, o pesquisador destaca que “as fontes deixam de interessar por si mesmas, só sendo interessantes na medida em que podemos verificar a forma como elas foram usadas, transformadas, devoradas” (Idem). Nesse sentido, o autor reinterpreta a antropofagia cultural como “um processo de devoração transcultural” (Cf. Amorim, 2016) e, como resultado, afirma que ela é

[...] uma prática diálogo textual/cultural, se enxergada a partir das bases teóricas de orientação dialógica e intertextual discutidas, e partindo do conceito de Antropofagia cultural cunhado por Oswald de Andrade, é aquela que considera os elementos do texto de partida, mas, ao mesmo tempo, os utiliza criativamente, renovando-os, desconstruindo-os, reconstituindo-os e os inserindo mutuamente na tradição e nas culturas de chegada em uma relação com as culturas de partida, a partir de um processo que chamo de ‘devoração transcultural’ (Amorim, 2018, p. 10, grifo do autor).

O teórico também assinala que sua concepção da antropofagia “como um processo de devoração transcultural” propõe “[...] um movimento de relação mútua de construção cultural de um ser: ‘eu te devoro para fazer de você parte de mim, e vice-versa’” (Idem, grifo do autor). Nesse aspecto, as trocas e as transformações estabelecidas na relação dialógica entre o antropófago e a cultura devorada, deglutida e assimilada são mútuas e duplamente benéficas.

Portanto, percebemos que a antropofagia e a transculturação apresentam propostas bastante semelhantes, partindo da devoração e assimilação da cultura/territorialidade do Outro para a transformação e criação de um território-identitário híbrido e, ao mesmo tempo, original, indo ao encontro da proposta oswaldiana de construção de uma identidade cultural, que verdadeiramente pudesse expressar nossa brasilidade. Sendo assim, ainda que antropofagia e transculturação apresentem suas particularidades, podemos, no entanto, afirmar que a antropofagia, de certa forma, é detentora de um caráter transcultural.

3.3.2 Antropofagia nas artes brasileiras

O Movimento Antropofágico exerceu e ainda exerce influência nas artes brasileiras. Muitas das inovações artísticas adotam uma atitude antropófaga de devoração e assimilação da arte/cultura do Outro para a criação de uma obra original e inovadora. O próprio marco da antropofagia no Brasil, o *Manifesto antropófago* (1928), surge da assimilação e transformação de uma imagem presente numa famosa tela. Trata-se do quadro *Abaporu* (1928), da pintora, desenhista e ilustradora brasileira Tarsila do Amaral (1886-1973). Segundo Warley Souza, no dia 11 de janeiro de 1928, na ocasião do aniversário de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral teria presenteado o marido com essa pintura. Impressionado com a imagem retratada pela artista e tendo em vista que a obra ainda não tinha um título, Oswald recorre ao dicionário e acaba batizando o quadro de *Abaporu*. De acordo com Rebeca Fuks, o termo é de origem tupi-guarani e significa “homem que come gente”, termo oriundo da associação dos termos “aba” (homem), “porá” (gente) e “ú” (comer).

A partir da assimilação e transformação da imagem do antropófago retratado por Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade constrói a proposta literário-ideológica do antropófago devorador da cultura/arte do Outro para a assimilação e a transformação em um produto artístico-cultural novo e representativo de nossa brasilidade. Surgia, assim, o *Manifesto antropófago* e, por conseguinte, Oswald dava o primeiro passo em direção ao Movimento Antropofágico brasileiro.

O Movimento Antropofágico idealizado e propagado por Oswald de Andrade angariou diversos adeptos nas artes brasileiras. Conforme destacam as pesquisadoras Renata Andreolla e Rejane Pivetta de Oliveira, a antropofagia oswaldiana influenciou o surgimento de dois dos mais expressivos movimentos contraculturais brasileiros depois da Semana de Arte Moderna de 1922: a Tropicália e o Manguebeat. Segundo as autoras, “a Tropicália ou Tropicalismo foi um movimento contracultural que estremeceu o cenário da cultura e da música popular brasileira durante os anos de 1967 e 1968” (Andreolla; Oliveira, 2019, p. 333). Entre seus principais representantes, a Tropicália contava com nomes ilustres da MPB²⁶, tais como: Caetano Veloso (1942-), Gilberto Gil (1942-), Gal Costa (1945-2022) e Tom Zé (1936-). A partir da noção de antropofagia cultural, os tropicalistas “[...] buscavam unir o popular, o pop,

²⁶ Música Popular Brasileira.

o rock e o folk criando um experimentalismo estético” e, dessa forma, “impulsionaram e modernizaram não apenas a música, mas toda a cultura nacional” (Idem).

Nesse mesmo sentido, as autoras ressaltam que, ao resgatar o *Manifesto antropófago* 40 anos depois, a Tropicália, assim como a antropofagia, percebia “[...] a necessidade de se apropriar das influências estrangeiras reprocessando tais referências sob um contexto local, na tentativa de repensar, em outros moldes, a construção de uma identidade nacional” (Idem). As pesquisadoras reforçam ainda a importância da Tropicália como um movimento contracultural da juventude brasileira contra a Ditadura Militar (1964-1985). Nesse contexto, os tropicalistas precisavam criticar o regime ditatorial de maneira velada para que as letras pudessem passar pela rígida censura da época. Dessa forma, os tropicalistas procuravam protestar contra o poder autoinstituído não somente por meio das letras, mas também através da postura comportamental, performática e visual de seus integrantes, conforme as autoras argumentam nesse trecho do artigo:

Tendo em vista a necessidade de superar a censura, o conteúdo político se dava no nível do comportamento. As letras das músicas tropicalistas, por exemplo, traziam mensagens nem sempre tão evidentes, através de combinações poéticas e acordes. As roupas, os elementos de cena, as declarações e posturas caracterizaram o movimento que buscava romper com o conservadorismo estético, político, social e moral vigente durante dos anos de chumbo (Andreolla; Oliveira, 2019, p. 334-335).

Outro exemplo de movimento contracultural brasileiro inspirado na proposta antropofágica de devoração, assimilação e transformação da arte/cultura do Outro foi o Manguebeat, surgido na década de 90 do século XX, na cidade de Recife, em Pernambuco. Segundo as pesquisadoras, o Manguebeat “[...] buscava trazer para a cena cultural os jovens de periferia, com o intuito de mudar o contexto de estagnação, tanto cultural, política e econômica, que a cidade se encontrava” (Andreolla; Oliveira, 2019, p. 335). Nesse sentido, o Manguebeat caracteriza-se pela “[...] fusão de ritmos regionais, como o maracatu com o samba, o pop, o rock, o hip hop e o punk; expondo um sincretismo rítmico e a interação com diversas culturas, tanto nacional como internacional” (Idem). Ainda de acordo com as pesquisadoras, o Manguebeat também se notabiliza por uma expressão visual única ao associar

[...] o chapéu de palha, típico da cultura pernambucana [...] com acessórios da cultura pop, como óculos escuros, camisas estampadas, tênis e colares coloridos, gerando um efeito visual destacado em seus integrantes e idealizadores: Chico

Science (e a banda Nação Zumbi), Fred Zero Quatro, Renato L. Otto (Andreolla; Oliveira, 2019, p. 336).

No entanto, a antropofagia oswaldiana não está presente apenas na música e no figurino dos integrantes do Manguebeat, a própria origem do termo originou-se da fusão do termo brasileiro “mangue” com o termo inglês “beat”, conforme ilustram as autoras, nos seguintes termos:

O termo manguebeat é resultado de uma mistura da palavra mangue, que designa um ecossistema típico da costa do Nordeste brasileiro e da cidade de Recife, com a palavra beat, do inglês, que significa batida, e que também remete à linguagem dos códigos binários utilizados na informática. Já o caranguejo, forma de vida típica da lama dos manguezais, tornou-se o símbolo do Manguebeat, intitulando o Manifesto do movimento cultural “Caranguejos com cérebro”, escrito por Fred Zero Quatro (Idem).

Da mesma forma, podemos mencionar outro grande exemplo de antropófagos no cenário da Música Popular Brasileira do final dos anos 80 do século XX: o grupo musical Inimigos do Rei. Nesse sentido, o grupo carioca formado por Paulinho Moska, Luiz Guilherme e Marcelo Marques escreve a canção “Uma barata chamada Kafka”, que é uma releitura paródica da novela *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka. Essa canção foi o carro-chefe do disco de estreia da banda, lançado em 1989. O sucesso foi imediato, e a canção se manteve em primeiro lugar nas rádios de todo o Brasil, durante todo aquele ano.

Na letra da referida canção, ocorre um encontro ocasional entre um eu-lírico/narrador e uma barata. Ambos estão na cozinha, e estabelecem um diálogo no qual o eu-lírico/narrador faz diversas perguntas à barata que, por sua vez, concorda invariavelmente com um categórico “SIM”. Entre as opções gastronômicas sugeridas, a barata aceita um pedaço de pudim e uma batida de limão. Também descobrimos que ela é do signo de escorpião e é fã das bandas The Beatles e Sex Pistols. Depois de uma série de “coincidências”, o eu-lírico/narrador reconhece que existe muita afinidade entre eles, e declara: “Como posso evitar essa coincidência / Encontrar uma barata com a minha aparência” (Moska; Guilherme; Marques, 1989).

Em contrapartida, a grande particularidade do texto dos Inimigos do Rei é o fato de os compositores trazerem a figura do escritor Franz Kafka metamorfoseado na barata falante. Nessa perspectiva, percebemos que os compositores consideram que o inseto protagonista da

obra-prima kafkiana é uma barata, colocando o trio no grupo majoritário dos leitores de Kafka com essa mesma leitura. Na referida letra, o criador (Franz Kafka) se transforma na criatura/personagem que criara ficcionalmente (o inseto). Portanto, “Uma barata chamada Kafka” é mais um exemplo de assimilação e recriação da novela *A metamorfose* (1915), que subverte plenamente o sentido original do texto-fonte kafkiano e o transforma em uma outra “Metamorfose” bastante original e dotada de novos sentidos.

Por sua vez, a pesquisadora Heloisa Toller Gomes, no verbete “Antropofagia” (2005), enfatiza que o Movimento Antropofágico foi de suma importância não apenas para a Literatura e as artes plásticas, mas igualmente para a cultura brasileira de modo geral. Segundo a pesquisadora, a antropofagia além de ter influenciado o Tropicalismo nos anos 1960 também influenciou o Cinema Novo, tendo produções cinematográficas como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), e *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) como fiéis representantes do Movimento Antropofágico brasileiro, inaugurado e divulgado pelo poeta Oswald de Andrade.

Ao longo desse capítulo, procuramos refletir sobre a Literatura Comparada, a intertextualidade e a antropofagia, porque essas noções teóricas serão úteis para reforçar nossas análises e reflexões no próximo capítulo, que é o capítulo de análise do *corpus*. Desse modo, para finalizarmos esse capítulo, retornaremos ao texto *Literatura comparada* (1986), de Tania Franco Carvalhal. Nessa obra, a pesquisadora recorre à Estética da recepção²⁷, proposta por Hans Robert Jauss (1921-1997), para demonstrar que os textos literários não são de natureza estanque, mas, pelo contrário, são obras em constante transformação. A partir dos fundamentos teóricos desenvolvidos por Jauss, nos quais a figura do leitor (receptor) é preponderante para uma análise histórica da recepção de determinada obra ao longo dos anos, a autora enfatiza que os leitores, por meio de suas leituras, modificam as obras lidas em razão de seus diferentes horizontes de expectativas e seus diferentes contextos sócio-histórico-

²⁷ A Estética da recepção, em oposição ao *New criticism*, ao Formalismo Russo e ao Estruturalismo, considera o receptor da obra de arte como um elemento imprescindível para a construção dos sentidos do texto, o que vai de encontro às referidas teorias precedentes, que apregoavam a interpretação da obra artística em sua imanência, ou seja, consideravam que a obra era detentora de um significado fechado em si mesma. Com o advento da Estética da recepção, o sujeito da produção (o autor) sai de cena e cede lugar ao até então ignorado sujeito da recepção (o leitor). É por meio da perspectiva do sujeito da recepção que se estabelece a historicidade da Literatura. Nesse sentido, as obras literárias estão em constante e infinito processo de atualização de seus horizontes de expectativas. Essa é a razão pela qual as obras concebidas há muitos séculos atrás, como a *Odisseia*, por exemplo, permaneçam, em plena contemporaneidade, produzindo novos sentidos. Dessa forma, podemos afirmar que cada leitor e época relegam uma nova leitura à determinada obra literária.

político-culturais de recepção. Dessa forma, a autora reforça o caráter metamórfico dos textos literários e afirma que “[...] a obra não pode mais ser vista como algo acabado a deslocar-se intocável no tempo e no espaço, mas como um objeto mutável por efeito das leituras que a transformam” (Carvalho, [1986] 2006, p. 70).

Em vista disso, partindo da perspectiva da própria Carvalho, para quem “comparar é contrastar” (Carvalho, [1986] 2006, p. 77), procuraremos demonstrar, no próximo capítulo, que os escritores brasileiros que revisitam a novela *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, através do processo antropofágico de devoração e assimilação desse texto-fonte, transformam-no em novos textos, subvertendo plenamente seu sentido original e assegurando suas respectivas originalidades por meio da criatividade de seus autores e também por apresentarem as marcas do contexto sócio-histórico-político-cultural brasileiro de suas produções.

4 METAMORFOSES D'A METAMORFOSE NA LITERATURA BRASILEIRA

Na introdução de *Um mapa da desleitura* (1975), Harold Bloom (1930-2019) estuda a influência dos poetas antigos ingleses e norte-americanos sobre a produção poética dos poetas modernos. Influenciados por John Milton (1608-1674) surgem os poetas William Wordsworth (1770-1850), Percy Bysshe Shelley (1792-1822), John Keats (1795-1821), Alfred Tennyson (1809-1892), e sob a influência de Ralph Waldo Emerson (1803-1882) aparecem os poetas norte-americanos Walt Whitman (1819-1892), Emily Dickinson (1830-1886), Wallace Stevens (1879-1955), Robert Penn Warren (1905-1989), A. R. Ammons (1926-2001) e John Ashbery (1927-2017). Em sua definição para influência, Bloom argumenta que “não existem textos, apenas relações entre os textos”, e que a leitura é uma “desescrita”, como “a escrita é uma desleitura”, ou seja, todo texto contemporâneo dialoga com seu antecessor reescrevendo-o, sendo os textos contemporâneos os textos clássicos com um adorno diferente. É o que evidenciamos o teórico norte-americano enunciar nesse trecho:

A influência, como a concebo, significa que *não* existem textos, apenas relações *entre* os textos. Estas relações dependem de um ato crítico, uma desleitura ou desapropriação, que um poema exerce sobre outro, e isto não difere em gênero dos necessários atos críticos que todo leitor forte realiza com todo texto que encontra. A relação de influência governa a leitura assim como governa a escrita, e a leitura, portanto, é uma “desescrita” assim como a escrita é uma desleitura. Com o prolongamento da história literária, toda poesia se torna necessariamente crítica em verso, bem como toda crítica se torna poesia em prosa (Bloom, [1975] 2003, p. 23, grifos do autor).

Embora Bloom defina a influência a partir da poesia, consideramos que ela também exerça seu domínio em outros gêneros literários, tais como o teatro, o romance e o conto. Anterior a todo escritor, há um grande leitor, que invariavelmente sofrerá algum tipo de influência dos textos e dos autores de seu cabedal de leitura. O mesmo Bloom, em *A anatomia da influência: literatura como modo de vida* (2011), argumenta que a influência é sentida em todos os aspectos da vida e, notadamente na Literatura, como se fosse um vírus gripal do qual não é possível escaparmos ilesos: “A influência persegue a todos nós como o vírus da gripe, o Influenza, e podemos sofrer uma angústia de contaminação quer compartilhemos da influência ou sejamos vítimas do Influenza” (Bloom, [2011] 2013, p. 26).

Desse modo, os autores sofrem a influência de seus antecessores e isso se refletirá em suas obras. É o caso dos grandes clássicos. Os clássicos, assim como os mitos, são narrativas que sobrevivem ao longo do tempo devido à atualização de seus horizontes de expectativa e das múltiplas leituras que suscitam nas diferentes épocas e por meio dos diferentes sujeitos da recepção, desde o ano de sua produção até os dias atuais. Para Italo Calvino (1923-1985), autor do instigante *Por que ler os clássicos* (1991), “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (Calvino, [1991] 2007, p. 11).

Nessa mesma linha de pensamento, Tzvetan Todorov (1939-2017), em *Introdução à literatura fantástica* (1970), refuta a ideia de obra original e celebra as releituras como forma de recriação de obras anteriores. Nessa perspectiva, em Literatura nada é novo ou original. Tudo evoca o passado e, por meio da imaginação dos autores contemporâneos, as obras clássicas tornam-se atuais, conservando a memória de sua produção primária e apresentando novos elementos e significados. Sendo assim, é possível afirmarmos que o texto literário e a própria Literatura estão em constante processo de transformação ou metamorfose, conforme destaca o crítico búlgaro, no trecho, a seguir:

É difícil imaginar atualmente que se possa defender a tese segundo a qual tudo, na obra, é individual, produto inédito de uma inspiração pessoal, fato sem nenhuma ligação com as obras do passado. [...] um texto não é somente o produto de uma combinatória preexistente (combinatória constituída pelas propriedades literárias virtuais). É também uma transformação dessa combinatória (Todorov, [1970] 2012, p. 11).

Na esteira dos grandes escritores de clássicos da Literatura Universal, podemos citar Franz Kafka (1883-1924), cuja novela *A metamorfose* (1915) tem servido de texto-fonte para a criação de novas obras originais e bastante significativas ao redor do mundo e, igualmente, no Brasil. Como excelente exemplar de um grande clássico da Literatura, *A metamorfose* é um texto que merece e recebe novas leituras e releituras constantemente. É justamente isso que motivou nossa Tese de Doutorado. Dessa forma, ao longo desse capítulo, procuraremos analisar as transformações que o texto fonte-kafkiano logrou na Literatura Brasileira por meio das obras elencadas em nosso *corpus* de análise. Nesse sentido, nosso *corpus* de análise é formado pelos seguintes textos: o conto “Metamorfose” (1926), de Humberto de Campos, o conto “Teleco, o coelho” (1965), de Murilo Rubião, o conto “O arquivo” (1972), de Victor Giudice, os contos “A metamorfose” (1982) e “Metamorfose” (2001), de Luis Fernando

Verissimo, o conto “O inseto” (2005), de Lúcia Bettencourt, o conto infantojuvenil “A metamorfose do Lívio” (2009), de Liana Leão e o romance *Macha* (2019), de Claudia Tajes.

Sendo assim, ao longo desse capítulo, apresentaremos textos brasileiros que reescrevem *A metamorfose* (1915) ou que trabalham o tema da metamorfose e iremos contrapô-los à novela kafkiana, buscando analisar as semelhanças e as diferenças existentes entre esses textos e o texto-fonte kafkiano, demonstrando, assim, que uma releitura ou a assimilação de um tema da tradição literária não podem ser vistas como simples imitações ou cópias, mas, sim, como novas obras, autênticas e originais, que subvertem plenamente o sentido primeiro da obra-prima de Kafka e se tornam, assim, metamorfoses d’*A metamorfose*.

4.1 Humberto de Campos (1886-1934)

Humberto de Campos Veras nasceu em Miritiba–MA, em 25 de outubro de 1886 e faleceu no Rio de Janeiro em 5 de dezembro de 1934. Ao longo da vida, Humberto de Campos foi jornalista, crítico literário, contista, memorialista e político brasileiro. Em 8 de maio de 1920, Humberto de Campos foi eleito para a Academia Brasileira de Letras (ABL) e passou a ocupar a Cadeira 20, que havia pertencido ao escritor Emílio de Menezes (1866-1918).

Filho do pequeno comerciante Joaquim Gomes de Faria Veras e de Ana de Campos Veras, Humberto de Campos perde o pai aos seis anos, o que o leva a trabalhar no comércio desde muito cedo. Aos 17 anos, o autor muda-se para o Pará, onde trabalha como redator e colaborador na *Folha do Norte*.

Em 1910, Humberto de Campos publica seu primeiro livro, intitulado *Poeira*, uma coletânea de versos que é considerada uma das últimas obras parnasianas publicadas no Brasil. Em 1912, o autor transfere-se para o Rio de Janeiro e passa a trabalhar no jornal *O Imparcial*, no qual havia muitos renomados escritores entre os colaboradores e redatores, tais como Rui Barbosa (1849-1923), José Veríssimo (1857-1916), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e Vicente de Carvalho (1866-1924).

No ano de 1920, ocasião em que o autor já havia se imortalizado, Humberto de Campos é eleito Deputado Federal pelo Maranhão. Após a revolução de 1930, que dissolveu o

Congresso, o autor perde o mandato. Entretanto, como o talento do escritor era admirado pelo então Presidente da República Getúlio Vargas (1882-1954), Humberto de Campos passa a ocupar os cargos de inspetor de ensino e diretor da Casa de Rui Barbosa.

Seu grande repertório de leituras e seu caráter autodidata contribuíram para a formação de uma erudição sólida, que pode ser percebida em suas crônicas. Considerado um poeta neoparnasiano, Humberto de Campos fez parte do grupo da fase de transição anterior ao Movimento de 1922. De sua vasta bibliografia, destacamos o livro *Memórias 1886-1900* (1933) e as coletâneas de contos *A serpente de bronze* (1921), *A bacia de Pilatos* (1924) e *Grãos de mostarda* (1926), obra que contém o conto “Metamorfose”, parte integrante de nosso *corpus* de análise.

4.1.1 “Metamorfose” (1926)

Provavelmente, o primeiro autor brasileiro a trabalhar o tema da metamorfose seja Humberto de Campos (1886-1934), com o conto “Metamorfose”, texto integrante da coletânea *Grãos de mostarda* (1926). Narrado em terceira pessoa, o conto narra a história de um casal de salsicheiros, o sr. e a sra. Laripette, que visitam uma feira tecnológica, em Paris. Dirigindo-se o casal até o galpão destinado aos produtores de salsichas, deparam-se com uma estranha máquina, que transforma, em poucos instantes, um porco vivo em “salsichas, chouriço, presunto e miúdos de toda a qualidade”, além de transformar os ossos em adubo e a pele do suíno em carteiras, conforme atesta o proprietário da máquina ao demonstrar seu funcionamento:

— Aqui tendes, senhoras e senhores, um mecanismo verdadeiramente maravilhoso, que faz, ele só, o trabalho de cinquenta operários. Basta empurrar um porco vivo por esta porta, a porta nº 1, assim (e fez entrar um porco autêntico pelo orifício indicado), pôr a máquina em movimento... assim... e esperar um instante. E vê-lo-eis sair do outro lado, completamente transformado em salsichas, chouriço, presunto e miúdos de toda a qualidade. Os ossos são transformados em adubos e a pele em carteiras para dinheiro!... A operação está terminada (Campos, [1926] 2015, p. 9).

Ainda segundo o proprietário da milagrosa máquina, além de realizar todos esses prodígios, ela também era capaz de reverter o processo. Nesse caso, se o resultado da transformação não estivesse de acordo com a expectativa do cliente, bastava “[...] dar atrás com a máquina” para que a mesma reconstituísse o animal à sua forma original, ou seja, vivo

e em perfeito estado. Nesse sentido, o proprietário da máquina garante que utiliza o mesmo porco em todas as demonstrações da máquina. Desse modo, o porco é transformado em diversas iguarias e, depois, transformado em porco outra vez sucessivamente.

Nesse ponto da narrativa, o humor do autor atinge o ápice. Aproximando-se da máquina para presenciar a transformação das iguarias em porco vivo novamente, o sr. Laripette é puxado por uma das engrenagens da máquina e é sugado para dentro dela. A sra. Laripette desespera-se, preocupada com o marido, mas o proprietário da máquina a tranquiliza, valendo-se do princípio de funcionamento da máquina:

— Calma, minha senhora, calma. Não há perigo nenhum. Funcionando para trás como está agora, a máquina faz voltar todas as coisas ao seu estado primitivo e natural. Nessas condições, o seu marido não corre nenhum risco, pode ficar certa. Além disso, a operação está terminada, e a senhora vai vê-lo sair, são e salvo, por aquela porta, em companhia do porco (Campos, [1926] 2015, p. 10).

No entanto, quando a porta do compartimento nº 1 abriu-se, saíram dois porcos. O sr. Laripette havia se transformado em porco. Nessa perspectiva, o conto de Humberto de Campos pode ser considerado uma crítica bem-humorada em relação à automação industrial e ao aumento do desemprego frente ao advento das novas tecnologias, considerando-se que a referida máquina substitui o trabalho de cinquenta operários.

4.1.2 Gregor Samsa e sr. Laripette: duas metamorfoses animais

Ao estabelecermos uma análise contrastiva entre as metamorfoses sofridas pelos protagonistas Gregor Samsa, de *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, e sr. Laripette, de “Metamorfose” (1926), de Humberto de Campos, notamos que elas são extremamente distintas, só coincidindo quanto ao foco narrativo (narrador onisciente em terceira pessoa) e na transformação corporal de homem em animal (inseto e porco, respectivamente).

Em contrapartida, a atmosfera criada pelos autores é totalmente distinta nos dois textos. Se na novela kafkiana predomina uma atmosfera sombria, com Gregor confinado num quartinho sombrio, sujo e atulhado de móveis e coisas descartadas, no conto de Humberto de

Campos a atmosfera é predominantemente cômica do início ao fim, com o protagonismo de um casal ingênuo, vítima de um propagandista, que quer vender sua máquina milagreira a todo custo.

Da mesma forma, observamos que a origem das metamorfoses também é diferente. A metamorfose de Gregor Samsa em inseto não tem uma origem determinada pelo narrador, mas a metamorfose do sr. Laripette em porco é causada por uma máquina. Nesse caso, temos um novo tipo de metamorfose a ser elencado: metamorfose por ação tecnológica. As metamorfoses descritas por Homero, Ovídio, Shakespeare e Apuleio eram todas causadas ou por castigos divinos, no caso dos deuses, ou por ação mágica, no caso de feiticeiras, fadas ou elfos. Nesse sentido, a metamorfose operada de forma mecânica, por meio de uma máquina, é extremamente original e reforça a criatividade do escritor brasileiro.

Por sua vez, identificamos mais uma semelhança não entre os textos, mas entre os autores no emprego bem articulado da ironia. Em *A metamorfose* (1915), Gregor Samsa, ferido e já bastante debilitado, tem o hospital do outro lado da rua. Ele pode avistá-lo da janela do quarto, ele precisa de cuidados médicos, mas não tem mais condições de se dirigir até lá e ser atendido, pois sua nova forma de vida lhe nega esse direito básico. Já a metamorfose do sr. Laripette em porco representa o clímax e a ironia fina do conto. Tendo em vista que o proprietário da máquina assegura que “a máquina faz voltar todas as coisas ao seu estado primitivo e natural”, a metamorfose do sr. Laripette em porco possibilita a leitura de que o salsicheiro só retornou à sua origem e, por essa razão, o funcionamento da máquina é inquestionável.

Nessa perspectiva, na relação antropofágica estabelecida entre a novela *A metamorfose* (texto-fonte) e o conto “Metamorfose” (intertexto) podemos apontar que ocorre tão somente a assimilação do tema da metamorfose imortalizado pela obra-prima de Kafka. Sendo assim, o texto brasileiro notabiliza-se por subverter plenamente o sentido original do texto kafkiano e assegura sua autenticidade e originalidade ao propor um tipo inusitado de metamorfose, isto é, uma metamorfose causada pela ação de uma máquina.

4.2 Murilo Rubião (1916-1991)

Murilo Eugênio Rubião nasceu em Carmo de Minas em 1º de junho de 1916 e faleceu em Belo Horizonte em 16 de setembro de 1991. Foi escritor, jornalista, redator da *Folha de Minas*, diretor da Rádio Inconfidência, chefe de gabinete do governador Juscelino Kubitschek (1951) e adido cultural do Brasil na Espanha (1956-1961). Sua produção ficcional é composta por 33 contos, publicados em várias coletâneas. Fez sua estreia literária com o livro *O ex-mágico* (1947), que não obteve grande repercussão. A fama de escritor consagrado só viria quase três décadas mais tarde, com o lançamento de *O pirotécnico Zacarias* (1974).

Em seus contos é possível notarmos muitas semelhanças com a obra de Franz Kafka, tanto pelo caráter fantástico das histórias como pelo absurdo das situações vividas pelos seus personagens. Embora alguns críticos no contexto de publicação das obras de Rubião tenham apontado tal semelhança e o autor tenha negado qualquer influência kafkiana, acreditamos que o autor brasileiro teve, de fato, contato e influência direta com a obra do grande autor tcheco, notadamente *A metamorfose* (1915), com a qual o conto “Teleco, o coelhinho”, parte integrante de nosso *corpus* de análise, dialoga plenamente.

Tanto em Kafka como em Murilo Rubião a Literatura Fantástica serve como passaporte direto para a construção da metáfora do grande absurdo da existência humana. Nessa perspectiva, Rubião foi pioneiro ao ser o primeiro autor a trabalhar com o gênero fantástico na Literatura Brasileira. A partir de sua obra, outros autores de nossas Letras foram influenciados diretamente. É o caso dos escritores José J. Veiga (1915-1999) e Moacyr Scliar (1937-2011), cujas obras mantêm um diálogo constante com a produção rubiana. Além das já referidas obras, dos vários livros publicados, destacam-se também: *Os dragões e outros contos* (1965), *A casa do girassol vermelho* (1978) e *O homem do boné cinzento e outras histórias* (1990).

4.2.1 “Teleco, o coelhinho” (1965)

O conto inicia com a fala do protagonista da história em forma de discurso direto, pedindo um cigarro ao narrador-personagem, que nunca é nominado ao longo da narrativa. O leitor dessa obra sente-se impactado ao descobrir que o protagonista, Teleco, é um coelho cinzento, de olhos mansos e tristes. O encontro inicial entre o narrador-personagem e o protagonista se dá numa praia, ocasião na qual ambos contemplam o oceano. Teleco não tinha moradia fixa; vivia como um morador de rua. Por sua vez, o narrador-personagem era um homem solitário, que morava numa casa grande e colecionava selos raros. Nessa perspectiva, sentindo pena de Teleco morar na rua, o narrador-personagem convida-o para morar com ele em sua residência.

Todavia, ao receber o inusitado convite, Teleco mostra-se inseguro quanto às intenções do narrador-personagem e fica temeroso, porque cogita que o homem possa desejar devorá-lo, conforme vemos no discurso do próprio coelhinho: “— Por acaso, o senhor gosta de carne de coelho?” (Rubião, [1965] 2010, p. 53). Em seguida, o leitor tem um segundo impacto com esse conto ao descobrir que a versatilidade é a principal característica de Teleco. Ele costuma metamorfosear-se em outros animais. A primeira metamorfose empreendida pelo coelho é transformar-se em uma girafa.

Nesse ponto da narrativa, o narrador-personagem observa que a mania de se metamorfosear em outros animais era uma forma que Teleco havia encontrado para poder agradar aos outros, conforme evidenciamos nesse trecho do conto: “Gostava de ser gentil com crianças e velhos, divertindo-os com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda. O mesmo cavalo que, pela manhã, galopava com a gurizada, à tardinha, em lento caminhar, conduzia anciãos ou inválidos às suas casas” (Idem).

Ao longo do conto, Teleco se transforma em cavalo, leão, tigre, porco-do-mato, pulga, bode, aves extintas ou desconhecidas, canguru, perereca, cachorro, cotia, pavão, cascavel, lagarto, rato, hipopótamo, carneirinho e criança. Nessa perspectiva, as constantes e contínuas metamorfoses de Teleco parecem representar as pessoas que empreendem mudanças corporais radicais não para se sentirem bem consigo mesmas, mas para satisfazerem as vontades da pessoa amada ou dos familiares ou para atingirem o chamado “padrão” de beleza estabelecido pela mídia e interiorizado no pensamento social coletivo.

Após um ano de convívio na mesma casa, ocorre o princípio da dissolução da amizade existente entre Teleco e o narrador-personagem. O narrador-personagem relata que, chegando em casa, depois de ter vindo da casa de sua cunhada, uma mulher chamada Emi, com quem ficou mal-humorado depois de discutir negócios de família, encontrou Teleco metamorfoseado em um canguru, vestido como um homem, usando “óculos de metal ordinário” (p. 54), de mãos dadas, no sofá da sala de visitas, na companhia de uma jovem mulher. Dessa forma, o narrador-personagem irrita-se com a introdução/intromissão desse terceiro elemento em seu lar, sem seu consentimento prévio. A jovem mulher chamava-se Tereza e é uma bela mulher, conforme revela o discurso do próprio narrador-personagem: “Sem dúvida, linda” (Rubião, [1965] 2010, p. 55).

Teleco, mesmo na forma de canguru, considera que havia se transformado em homem. Ele não se considerava mais um animal; desejava ser gente, trabalhar e viver ao lado de Tereza. Assim como ocorre em *A forma da água*²⁸ (2017) é interessante observarmos o pensamento rubiano no que concerne ao amor em todas as suas formas e manifestações. Tanto em *A forma da água* como em “Teleco, o coelhinho” temos uma mulher que se apaixona por uma criatura não humana, ou seja, não são o que se convencionou denominar “parceiro tradicional”. No entanto, para ambas as personagens femininas seus parceiros são figuras masculinas, homens como os outros e a aparência física deles não as impede de se sentirem atraídas sexualmente por eles. Nessa perspectiva, com plena convicção, Tereza afirma ao narrador-personagem que Teleco agora chama-se Barbosa e é, sim, um homem como qualquer outro: “— Ele se chama Barbosa e é um homem” (Rubião, [1965] 2010, p. 57).

Na figura do narrador-personagem, percebemos o preconceito contra os que são diferentes. Para amizade, Teleco era um amigo perfeito, mas quando decide ser um homem e quer ter um relacionamento com Tereza é considerado “ridículo” e não é aceito como homem, isto é, semelhante ao narrador-personagem. Nesse contexto, Teleco adota um novo nome: Antônio Barbosa. Essa mudança de coelho para canguru e de Teleco para Antônio Barbosa se refletirá também nas atitudes do protagonista. Ele começa a usar as roupas do anfitrião, fuma seus cigarros, furta dinheiro dos seus bolsos, costuma cuspir no chão, não toma banho regularmente e passa a usar a escova de dentes e o aparelho de barbear do narrador-personagem, embora também tivesse os seus.

²⁸ Filme de Guillermo del Toro no qual uma faxineira muda chamada Elisa Esposito apaixona-se por uma criatura aquática.

Esse comportamento desagradável de Barbosa faz com que o narrador-personagem solicite ao amigo que ele volte a ser Teleco, o coelhinho meigo que o proprietário da casa tanto amava. Nesse momento, Teleco nega suas origens e se recusa a admitir que fora um animal: “— Voltar a ser coelho? Nunca fui bicho. Nem sei de quem você fala” (Rubião, [1965] 2010, p. 57). Conforme veremos mais adiante, a atitude de Teleco/Barbosa é a mesma da personagem Vandirene, a ex-barata que se transforma em mulher no conto “A metamorfose” (1982), de Luis Fernando Verissimo. Assim como Teleco/Barbosa, Vandirene também nega suas origens e seu passado animal.

Na sequência do conto, o narrador-personagem propõe casamento à Tereza, e é plenamente desiludido por ela. Tereza ama Barbosa e o considera superior ao narrador-personagem, o que, de certa forma, subverte a lógica de valores sociais, pois um “animal” ou uma “criatura” é considerado(a) “melhor” que um homem, um humano, conforme lemos no seguinte trecho: “— A sua proposta é menos generosa do que você imagina. Ele vale muito mais” (Idem). Após essa recusa, o narrador-personagem, sentindo ciúme do relacionamento de Antônio Barbosa com Tereza, agride-o e expulsa-os de sua casa.

No final do conto, depois de um longo período sem ter notícias do casal Barbosa e Tereza, o narrador-personagem reencontra Teleco, que salta pela janela da casa de seu antigo amigo na forma de um cachorro. Ao que tudo indica, Barbosa tinha se tornado um mágico prestigiado na cidade e, provavelmente, acontecera algum acidente fatal com Tereza, algo que Barbosa não consegue relatar, mas deixa subentendido através desse diálogo: “— Havia muitas cores... o circo... ela estava linda... foi horrível...” (Rubião, [1965] 2010, p. 58).

Por fim, percebemos que Teleco não consegue controlar suas metamorfoses. Elas são contínuas e espontâneas. Ele fica enfermo, em estado febril, não fala mais e nem consegue alimentar-se devido às constantes transformações corporais, ora transformado em um animal gigantesco, ora num animal diminuto. Ironicamente, o sonho de Teleco/Barbosa só é concretizado na sua morte, pois ele, que tanto queria ser um homem, morre, nos braços do narrador-personagem, na forma de uma criança, conforme evidenciamos na parte final do conto: “Na última noite, apenas estremecia de leve e, aos poucos, se aquietou. Cansado pela longa vigília, cerrei os olhos e adormeci. Ao acordar, percebi que uma coisa se transformara nos meus braços. No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta” (Rubião, [1965] 2010, p. 59).

Nesse sentido, Murilo Rubião, um homem solitário e desiludido com a vida, expressa, assim como Kafka, o absurdo da existência humana, onde muitas vezes as pessoas morrem sem nunca realizar seus sonhos ou atingir suas metas pessoais. Do mesmo modo, entre os diversos temas abordados por Rubião, nesse conto, podemos apontar o tema da metamorfose, na figura de Teleco/Barbosa, o amor entre seres de naturezas distintas (Teleco/Barbosa e Tereza), a imprevisibilidade da vida, no caso do possível acidente fatal com Tereza e também a ironia do destino, pois Teleco/Barbosa só consegue transformar-se em humano, que era o maior sonho de sua vida, na hora da morte.

4.2.2 Teleco/Barbosa: um parente distante de Gregor Samsa

Entre todos os textos selecionados para essa pesquisa, o conto “Teleco, o coelhinho” (1965), de Murilo Rubião, é certamente o que mais destoa da novela *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka. Por esse motivo, podemos afirmar que as duas obras se assemelham no que concerne ao trabalho com o tema da metamorfose, o qual, muito provavelmente, o autor brasileiro tenha assimilado da obra-prima kafkiana.

Nessa perspectiva, uma análise comparativa entre a novela de Franz Kafka e o conto de Murilo Rubião comprova as particularidades das duas obras e de seus respectivos protagonistas. Dessa forma, podemos apontar como a grande semelhança entre Gregor Samsa e Teleco/Barbosa, seu parente distante, a morte por inanição na parte final de ambas as obras. Nesse sentido, Gregor Samsa definha e morre porque deixa de ser alimentado por Grete, sua irmã, e Teleco/Barbosa, por sua vez, por não conseguir alimentar-se, devido às suas constantes e incontroláveis metamorfoses, que passam a ocorrer após a provável morte trágica de sua companheira, Tereza, conforme ilustra esse trecho do conto: “[Teleco/Barbosa] [...] não podia alimentar-se, pois a boca, crescendo e diminuindo, conforme o bicho que encarnava na hora, nem sempre combinava com o tamanho do alimento” (Rubião, [1965] 2010, p. 59).

Em contrapartida, a partir do cotejo entre as referidas obras são as suas particularidades que mais se sobressaem. Desse modo, não podemos deixar de apontar as distintas atmosferas presentes nos dois textos. Em *A metamorfose* (1915) há o predomínio de uma atmosfera soturna e melancólica, com Gregor Samsa confinado em um quartinho atulhado de móveis, com reduzida mobilidade, pouca iluminação e repleto de sujeira

acumulada. Por outro lado, no conto “Teleco, o coelhinho” (1965) a atmosfera é alegre e acolhedora, apresentando o protagonista em um espaço amplo e usufruindo de sua liberdade dentro e fora de casa, o que contrasta e muito com a precária existência do metamorfoseado caixeiro-viajante em sua “cela prisional”.

Podemos igualmente apontar que as personalidades dos dois protagonistas são completamente opostas. Dessa forma, Gregor Samsa é retratado como um autêntico *workaholic*, cuja vida pessoal, provavelmente, dissolvia-se na alienação causada por sua rotina de trabalho, visto como a única saída para a quitação da dívida adquirida pelos pais. Por outro lado, Teleco/Barbosa é dotado de uma personalidade alegre e expansiva, e aparece interagindo com pessoas de todas as idades, dançando ao som de uma música e relacionando-se com Tereza. Já o caixeiro-viajante é, possivelmente, um rapaz tímido e solitário, cuja única referência às suas afeições é o retrato emoldurado de uma figura feminina por ele recortado de uma revista.

Os dois protagonistas também apresentam tipos de metamorfose bem distintos. No caso de Gregor Samsa, sua metamorfose é única e irreversível, visto que o jovem caixeiro-viajante se transforma em um inseto monstruoso e morre nesse corpo repulsivo. Por outro lado, Teleco/Barbosa, um coelho em sua forma física primitiva, apresenta a capacidade de metamorfosear-se em qualquer animal. Por essa razão, suas metamorfoses são temporárias, visto que ele não permanece muito tempo em um corpo.

Também é possível apontarmos que os dois tipos de metamorfose são distintos em suas origens. Embora nenhum dos textos elucide a motivação para a ocorrência das metamorfoses dos dois protagonistas, podemos supor que a metamorfose de Gregor Samsa surge como uma espécie de punição por algum crime ou pecado praticado pelo caixeiro-viajante e não revelado pelo narrador kafkiano, considerando-se que, a partir dela, o metamorfoseado será agredido, ferido e aprisionado dentro do próprio quarto, semelhante a um criminoso condenado à prisão perpétua.

Em contrapartida, a metamorfose de Teleco/Barbosa parece ser um dom divino, semelhante ao poder dos deuses gregos, que conseguiam metamorfosear-se em qualquer coisa. Nesse caso, é provável que a capacidade metamórfica de Teleco/Barbosa possa ser apreendida como um dom inato, que o protagonista rubiano aprende a usar ao longo da vida. Sendo assim, tendo em vista que a metamorfose de Gregor Samsa é única e irreversível e as metamorfoses de Teleco/Barbosa são múltiplas e temporárias, podemos afirmar que somente

o caixeiro-viajante torna-se, de fato, um ser metamorfoseado, pois Teleco/Barbosa é, na verdade, um ser mutante.

Em vista disso, percebemos que, na relação antropofágica estabelecida entre a novela *A metamorfose* (texto-fonte) e o conto “Teleco, o coelho” (intertexto), o processo de assimilação do tema da metamorfose imortalizado pela obra-prima de Kafka, nas mãos de Murilo Rubião, produz um texto cuja originalidade e criatividade são expressas através das inúmeras peculiaridades que afastam esse hipertexto do texto-fonte kafkiano. Nesse sentido, a partir da assimilação e transformação do tema da metamorfose, Murilo Rubião cria um personagem memorável que, além de metamorfosear-se em qualquer animal, consegue também metamorfosear sua própria identidade, transformando o divertido e ingênuo coelho Teleco no galante e sonhador cidadão Antônio Barbosa.

4.3 Victor Giudice (1934-1997)

Victor Marino del Giudice nasceu em Niterói em 14 de fevereiro de 1934 e faleceu em 22 de novembro de 1997. Victor Giudice foi escritor, crítico, músico, desenhista e professor. Aos cinco anos de idade já surgia no autor a paixão pela Música. Sendo assim, começou a estudar piano e canto com a tia Elza e, posteriormente, aprofundou seus estudos com professores de Música renomados. Seu gosto pela Literatura e o início de sua carreira literária também ocorreu de maneira precoce. Com apenas onze anos, Victor Giudice escreveu seu primeiro conto: “Os três suspiros de Helena” (1945).

Como características marcantes de sua obra ficcional estão o suspense, a imprevisibilidade e o culto da imagem. Aficionado pela Fotografia e pelo Cinema, Victor Giudice procura narrar cada cena como se estivesse portando uma câmera cinematográfica. Por essa razão, notamos seu apreço pelos detalhes e a criação de uma atmosfera peculiar para cada obra. Contos como “O arquivo” (1972), parte integrante de nosso *corpus* de análise, podem ser lidos como exímios curtas-metragens.

Aos vinte e um anos, Victor Giudice começou a trabalhar como arte-finalista em uma modesta agência de publicidade e, nos anos 1960, trabalhou como desenhista de gráficos para órgãos públicos. Essa atividade também se fez presente na vida do autor mesmo após a

consolidação de sua carreira literária, sendo que o próprio Victor Giudice ilustrou as capas de três livros seus: *Necrológio* (1972), *Salvador janta no Lamas* (1989) e *O museu Darbot e outros mistérios* (1994).

Assim como ocorre em Franz Kafka, a obra de Victor Giudice parece também comportar experiências biográficas ao lado da ficção. Conforme apontam alguns de seus biógrafos, Victor Giudice era frequentador do restaurante carioca Lamas, o qual será o cenário para o conto “Salvador janta no Lamas”. Da mesma forma, sua mãe, Dona Marianmalia del Giudice, uma competente bordadeira, é retratada no conto autoficcional “Minha mãe”, como tendo mãos “barrocas” de “fada branquíssima”. Sendo assim, as mais de duas décadas trabalhando como funcionário do Banco do Brasil, irritando-se e satirizando as situações absurdas que afloravam a todo instante nesse ambiente burocrático podem ter inspirado o autor a escrever o conto “O arquivo” (1972), no qual o protagonista João, com “j” minúsculo, embora se esforce para ser o empregado perfeito só recebe a ingratidão do patrão como única recompensa.

4.3.1 “O arquivo” (1972)

O conto “O arquivo” (1972) apresenta um narrador onisciente em terceira pessoa, e narra a história do desventurado contabilista João, desde seu ingresso na vida profissional até sua metamorfose derradeira. O processo de reificação do protagonista ocorre já na primeira frase da narrativa, na qual percebemos que o nome do personagem é grafado com inicial minúscula, o que contraria a Norma Culta da Língua Portuguesa²⁹ e inicia o processo de degradação e coisificação desse sujeito: “No fim de um ano de trabalho, João obteve uma redução de quinze por cento em seus vencimentos” (Giudice, [1972] 2009, p. 382).

Ao longo do conto, descobrimos que João era jovem quando começou a trabalhar nessa empresa, que aquele era seu primeiro emprego e ele era um funcionário exemplar, sem apresentar nenhuma falta ou atraso e, mesmo assim, sua redução salarial de quinze por cento surgira como uma forma de “recompensa” pelos ótimos serviços prestados, pois o narrador enfatiza que João foi “um dos poucos contemplados” (Idem). Nesse ponto, percebemos um

²⁹ A Norma Culta da Língua Portuguesa estabelece que todo nome próprio deve ser iniciado por letra maiúscula.

recurso que Giudice vale-se muito em suas obras e que pontuará todo esse conto: a ironia. O narrador relata que, entre tantos funcionários da empresa, João foi um dos poucos “contemplados” com a redução salarial.

Sendo assim, nesse trecho, ocorre uma dupla ironia. Primeiramente, alguém que tem seu salário reduzido não se sente um “contemplado” e, sim, um desafortunado por ser um dos poucos escolhidos para o corte salarial. E, em segundo lugar, a ironia apresenta uma inversão no horizonte de expectativa do leitor, porque a um funcionário exemplar como João espera-se um aumento salarial e o que acontece é exatamente o contrário, tendo o protagonista uma redução de quinze por cento em seu ordenado. Outra ironia aparece na reação de João ao receber a notícia da redução do seu salário, ocasião na qual o funcionário não demonstra revolta, mas, pelo contrário, sorri e agradece ao chefe, algo que na vida real jamais ocorreria: “Limitou-se a sorrir, a agradecer ao chefe” (Idem).

Na sequência do conto, observamos que essa redução salarial opera algumas mudanças/metamorfoses estruturais na vida de João. Ele precisou mudar-se para um quarto num bairro mais distante do centro da cidade e necessitava agora pegar duas conduções para ir ao trabalho e, conseqüentemente, tinha de acordar mais cedo. Nessa perspectiva, espera-se que o sujeito expresse irritação, mas João reage de forma oposta e se mostra “satisfeito” e parece sentir-se ainda com mais “disposição” (Idem).

Ao completar três anos na empresa, João é “recompensado” com o segundo corte salarial. Dessa vez, uma redução de dezessete por cento, embora a empresa estivesse passando por um período bastante próspero. Isso ocasionará novas mudanças na vida de João e iniciará seu processo de metamorfose corporal que, diferentemente da metamorfose de Gregor Samsa, realiza-se de forma gradual: “Agora João acordava às cinco da manhã. Esperava três conduções. Em compensação, comia menos. Ficou mais esbelto. Sua pele tornou-se menos rosada. O contentamento aumentou” (Idem).

Conforme percebemos nesse trecho do conto, surgem as primeiras mudanças corporais em João, que se torna mais magro e fica com a pele menos rosada. Do mesmo modo, a ironia continua presente quando o narrador ressalta que João estava contente com a segunda redução salarial, sendo que, a partir desse momento, ele estava ganhando trinta e dois por cento a menos do seu salário inicial. Ou seja, em três anos de trabalho, João, que deveria ter tido três

aumentos anuais de salário, obteve duas reduções substanciais, o que significa que o contabilista estava ganhando somente sessenta e oito por cento do seu salário inicial.

Nesse ponto da narrativa, já é possível identificarmos que João pode ser uma representação de todos os trabalhadores alienados que, assim como ele, não reconhecem o ambiente opressivo e alienante no qual estão inseridos. Nessa perspectiva, o professor e filósofo Pedro Menezes afirma que “o trabalho alienado faz com que o indivíduo não tenha uma real noção de seu valor. Isso, aliado à necessidade de ocupar um posto de trabalho, faz com que esse indivíduo tenha de se sujeitar às regras impostas pelo seu empregador”. Essa é a realidade de João: completamente alheio às atividades que executa mecanicamente e totalmente submisso às decisões ditatoriais de seu empregador.

Já nos quatro anos seguintes, João prosseguiu com sua rotina e não houve nenhum corte salarial, mas o protagonista passa a trabalhar mais duas horas diárias. Desse modo, o trabalho está consumindo cada vez mais tempo da vida pessoal desse funcionário, o que provavelmente seria motivo suficiente para deixar qualquer pessoa insatisfeita e, inclusive, irritada. No entanto, João, esse trabalhador ímpar, reage de maneira totalmente diversa. Ele perde o sono e fica preocupado sem entender por que razão o chefe não comunicou a ele nenhum corte salarial durante todo esse período e ainda sente raiva dos colegas de trabalho, pois tinha convicção de que eram invejosos e faziam intrigas a seu respeito.

Após esse período sem surpresas desagradáveis, certa tarde, João é chamado ao escritório principal e comunicado que, além de uma redução salarial de dezesseis por cento, ele seria rebaixado de posto, passando a ser auxiliar de contabilidade, e teria cinco dias a menos de férias. Depois de dar a notícia, o chefe ainda quer saber se João ficou “contente” (Giudice, [1972] 2009, p. 383), ao que o narrador nos informa que João ficou “radiante” (Idem), o que reforça a lista de ironias nesse conto.

Mais uma vez, João necessita adaptar-se ao novo e reduzido salário. Ele deixou de jantar, almoçava somente um sanduíche, chegava em casa às onze da noite, levantava-se às três da madrugada e pegava um trem e dois ônibus para chegar ao trabalho com meia hora de antecedência. Dessa forma, embora João não fosse valorizado pela empresa na qual trabalhava e seu salário fosse sendo reduzido paulatinamente, ele continuava esforçando-se para desempenhar sua função da melhor maneira possível.

Na parte final do conto, sucede um avanço temporal, ocasião na qual o narrador informa que a vida de João “foi passando, com novos prêmios” (Idem). Assim, vemos que João, aos sessenta anos de idade, estava ganhando somente dois por cento de seu salário inicial, isto é, estava trabalhando praticamente de graça, o que nos remete ao trabalho análogo à escravidão. De acordo com a pesquisadora Paloma Guitarrara, nas últimas duas décadas, entre 1995 e 2022, o Brasil registrou mais de 60 mil vítimas de trabalho análogo à escravidão, o que se configura como uma violação grave aos Direitos Humanos. Desse modo, o tema abordado por Victor Giudice na década de 70 do século XX, de modo surreal, é uma prática desumana e criminosa ainda não erradicada em pleno século XXI, o que nos leva a refletir que, enquanto sociedade, ainda temos muito a evoluir.

Nessa perspectiva, a degradação desse sujeito alcança o ápice e prepara o leitor para o clímax do conto, porque a situação de João torna-se insustentável: ele passa a viver nos campos e a se alimentar de raízes que crescem à beira das estradas como se fosse um bicho, e dorme apenas quinze minutos, o restante do tempo, todo o resto de sua deteriorada vida, é dedicado ao trabalho. Com isso, a metamorfose corporal de João é intensificada pela magreza ocasionada pela fome, e o narrador ressalta que o corpo do protagonista “era um monte de rugas sorridentes” (Idem).

Da mesma forma, o processo de reificação e coisificação do personagem também é intensificado pelo meio de transporte que ele passa a utilizar na parte derradeira do conto, quando “um caminhão anônimo” (Idem) leva-o diariamente ao local de trabalho. Esse caminhão anônimo pode simbolizar um caminhão de lixo ou de entulho, que recolhe os materiais descartados pela cidade. Afinal de contas, João já está totalmente descaracterizado e desumanizado aos olhos do leitor. Não é mais um homem, mas uma coisa que respira e trabalha incessantemente.

Todavia, o clímax se efetua quando João completa quarenta anos de serviços prestados. Pela última vez, ele é chamado pela chefia e é comunicado que passará a trabalhar como limpador de sanitários e sem direito a salário, sendo que seu salário já era praticamente inexistente, apenas dois por cento do inicial. Somente nesse momento, João parece cansado e solicita a aposentadoria. Nesse ponto, a ironia giudiciana alcança o píncaro, quando o chefe lhe comunica que é impossível aposentar-se quando se está desassalariado e que, em breve, João ainda teria de pagar uma taxa para continuar trabalhando na empresa. Ao ouvir essa

notícia inesperada, João sofre uma metamorfose e se transforma num arquivo de metal, conforme vemos no trecho final do conto:

João afastou-se. O lábio murcho se estendeu. A pele enrijeceu, ficou lisa. A estatura regrediu. A cabeça se fundiu ao corpo. As formas desumanizaram-se, planas, compactas. Nos lados, havia duas arestas. Tornou-se cinzento.

João transformou-se num arquivo de metal (Giudice, [1972] 2009, p. 384).

Nessa perspectiva, observamos uma última ironia do autor a partir da metamorfose do infausto João, porque mesmo depois de se transformar num arquivo de metal, ele continuaria dentro daquela empresa e seguiria sendo útil ao chefe, visto que esse móvel é muito utilizado em escritórios contábeis. Diante disso, podemos afirmar que o personagem João representa, metaforicamente, a tantos trabalhadores brasileiros que, mesmo não sendo valorizados e tendo seus direitos trabalhistas ceifados ou reduzidos a cada dia, prosseguem executando suas funções da melhor forma possível, porque necessitam de seus míseros salários para sobreviver e levar o sustento para seus lares. Do mesmo modo, a história de João parece também fazer referência ao mito de Sísifo³⁰. Assim como o trabalho de Sísifo é inútil, o de João também era, porque trabalhava cada vez mais e ganhava cada vez menos.

4.3.2 Gregor Samsa e João: alienação, metamorfose e morte

A partir de uma análise contrastiva entre a novela *A metamorfose* (1915) e o conto “O arquivo” (1972), podemos elencar algumas semelhanças e diferenças entre esses dois textos. Em relação ao foco narrativo, embora as duas obras apresentem narradores oniscientes em terceira pessoa, o narrador kafkiano difere do narrador de Victor Giudice. Enquanto o narrador de *A metamorfose* é neutro e objetivo, o narrador de “O arquivo” é irônico e sarcástico, pois sua função é justamente reforçar o caráter absurdo das situações narradas. Como exemplo disso, citaremos a parte em que é informado o segundo corte salarial de João, ocasião na qual a empresa prosperava e, por essa razão, a redução salarial, além de

³⁰ Na mitologia grega, Sísifo era o mais inteligente e astuto entre os mortais e tentou enganar aos deuses. Sendo castigado, foi condenado a rolar uma grande pedra com a finalidade de colocá-la no alto de uma montanha. Entretanto, antes de alcançar o topo, a pedra sempre acabava rolando e Sísifo prosseguia novamente sua tarefa, em vão, por toda a eternidade.

desnecessária, não poderia ser ainda maior do que a primeira. Nesse sentido, a ironia e o sarcasmo desse peculiar narrador aparecem nesse trecho do conto: “Desta vez, a empresa atravessava um período excelente. A redução foi um pouco maior: dezessete por cento” (Giudice, [1972] 2009, p. 382).

Outra diferença marcante entre os dois textos refere-se às metamorfoses sofridas pelos protagonistas. Nesse sentido, a metamorfose de Gregor Samsa é instantânea e ocorre durante a noite, enquanto o protagonista dormia. Somente quando acorda, pela manhã, o caixeiro-viajante descobre que havia se metamorfoseado em um inseto monstruoso. Por outro lado, a transformação corporal de João é gradual, pois seu corpo vai definhando e desumanizando-se aos poucos até a consumação total de sua metamorfose relatada no final da narrativa. Sendo assim, num primeiro momento, sua pele torna-se menos rosada, depois seu corpo torna-se “[...] um monte de rugas sorridentes” (Giudice, [1972] 2009, p. 383) e, por fim, suas formas desumanizam-se, e ele torna-se plano, compacto e cinzento, metamorfoseando-se, finalmente, em um arquivo de metal.

Também é possível apontarmos mais dois contrastes entre as metamorfoses dos dois protagonistas. A primeira diferença existente encontra-se na natureza dessas metamorfoses. A metamorfose de Gregor Samsa é de homem em inseto e a metamorfose de João é de homem em arquivo de metal. Nessa perspectiva, Gregor Samsa transforma-se em outro ser vivo, mas João transforma-se em um objeto inanimado. Sendo assim, Gregor Samsa continua vivendo em um novo corpo, mas João, em contrapartida, tem sua existência suprimida para dar origem ao arquivo de metal. Da mesma forma, as obras diferem quanto à estrutura. Em *A metamorfose*, Kafka inverte a lógica aristotélica e antecipa o clímax para o início da novela. Já Victor Giudice mantém a ordem proposta por Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) em sua *Poética*³¹ (335 a.C.-323 a.C.) e reserva o clímax para o final do conto, ou seja, a metamorfose de João no referido arquivo que dá nome ao conto.

Por outro lado, as duas obras também apresentam algumas semelhanças, dentre elas a atmosfera. A atmosfera nas duas obras é soturna e contribui para o processo de desumanização dos protagonistas. Em *A metamorfose*, Gregor Samsa habita um quarto pequeno, sombrio, repleto de sujeira acumulada e atulhado de móveis e outros objetos

³¹ Em sua *Poética* (335 a.C.-323 a.C.), Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) propõe a divisão das obras literárias em três partes, correspondendo a primeira, a apresentação dos personagens, a segunda, o conflito, e a terceira, o clímax e o desfecho da história.

descartados, como a lata de lixo da cozinha, o que o torna um cenário digno de um filme de horror. Por sua vez, João vivia nos campos, alimentava-se das raízes das estradas e “cobria-se com os farrapos de um lençol adquirido há muito tempo” (Giudice, [1972] 2009, p. 383), ou seja, mesmo trabalhando, João vivia como um indigente, dormindo ao relento, sem a proteção e a segurança de um teto. Nessa perspectiva, em ambos os casos, os protagonistas aparecem em ambientes aterradores e vivendo em condições desumanas, que reforçam o estado precário de suas existências (Gregor Samsa metamorfoseado em inseto e João completamente alienado pelo trabalho).

No entanto, a maior semelhança entre elas refere-se aos dois protagonistas, ambos retratados como alienados por seus trabalhos e oprimidos por seus superiores. Nesse aspecto, as duas obras podem ser consideradas irmãs gêmeas. Na novela *A metamorfose* (1915), após a ausência de Gregor no local de trabalho, devido à metamorfose sofrida, o gerente da firma dirige-se até o apartamento dos Samsa para saber a razão pela qual seu funcionário não havia ido trabalhar naquele dia. Segundo o texto, em cinco anos trabalhando para aquela firma, Gregor não havia faltado nenhuma vez. Dessa forma, Gregor era um colaborador exemplar, mas isso não sensibilizou o gerente, que desejava explicações para a ausência injustificada do funcionário. Nessa perspectiva, a sra. Samsa, ao conversar com o gerente, afirma que o filho deveria estar enfermo, porque ele não faltaria ao trabalho se não estivesse se sentindo indisposto. No entanto, o patrão do jovem caixeiro-viajante expressa sua total falta de empatia e radical postura capitalista ao afirmar que homens de comércio necessitam, muitas vezes, trabalhar mesmo não estando nas melhores condições de saúde, ou seja, o trabalho em primeiro lugar e o lucro acima de todas as coisas, conforme ilustra esse trecho da novela:

Esperemos que não seja nada grave. Embora por outro lado eu tenha de dizer que nós, homens do comércio, feliz ou infelizmente – como se quiser – precisamos muitas vezes, por consideração de ordem comercial, simplesmente superar um ligeiro mal-estar (Kafka, [1915] 2018, p. 18).

Nesse mesmo sentido, no conto “O arquivo” (1972), o protagonista João também é descrito como um trabalhador exemplar, sem faltas ou qualquer tipo de atraso, conforme evidenciamos nessa frase: “Não tivera uma só falta ou atraso” (Giudice, [1972] 2009, p. 382). Todavia, João também possui um patrão insensível e opressor, que o “recompensa” pelos excelentes serviços prestados com reduções salariais, rebaixamento de cargo e aumento da

jornada de trabalho, o que pode ser visto por meio desse discurso: “— Além de uma redução de dezesseis por cento em seu ordenado, resolvemos, na reunião de ontem, rebaixá-lo de posto” (Giudice, [1972] 2009, p. 383). Aliás, essa cena evidencia o estado de alienação de João ao não contestar a decisão de seu superior e retornar ao trabalho como se nada de extraordinário houvesse acontecido, como demonstra esse outro trecho do conto: “Radiante, João gaguejou alguma coisa ininteligível, cumprimentou a diretoria, voltou ao trabalho” (Idem).

A própria construção frásica de Victor Giudice corrobora o processo de alienação desse trabalhador. Ao optar pelo uso da vírgula ao invés da conjunção aditiva “e” antes da ação de João retornar ao trabalho, o narrador demonstra que as ações do protagonista são executadas de maneira automática, como se ele fosse um autômato. Dessa forma, a vida de João é uma sucessão de eventos intermináveis e exclusivamente relacionados ao trabalho. Sendo assim, João acorda, vai ao trabalho, é chamado ao escritório do chefe, ouve com atenção, resmunga alguma coisa, volta ao trabalho, continuamente, como se ele sempre fosse o arquivo de metal do final do conto, que executa suas funções diárias sem ter nenhuma consciência disso.

Todavia, observamos que a alienação, nas duas obras, não é um fenômeno coletivo, mas, sim, individual. Nessa perspectiva, somente Gregor Samsa entre tantos outros caixeiros-viajantes e João entre tantos outros funcionários daquele escritório contábil tornaram-se trabalhadores alienados. Em outras palavras, somente Gregor Samsa e João foram metamorfoseados por suas próprias profissões. Através dos pensamentos de Gregor Samsa, descobrimos que nem todos os caixeiros-viajantes levavam uma vida alienada e enfadonha. Ao contrário de Gregor, que se levantava às quatro horas da manhã e tomava o trem das cinco, outros profissionais iniciavam suas rotinas bem mais tarde, a ponto de fazerem o desjejum no meio da tarde, ocasião em que Gregor já havia visitado os clientes e estava de volta ao hotel para transcrever as encomendas do dia. Por essa razão, Gregor compara esses colegas de profissão a mulheres de harém e, ao relatar que se agisse da mesma forma seria prontamente demitido, expressa sua árdua rotina de trabalho e o caráter austero do patrão, que “fala de cima para baixo” e parece exigir muita dedicação e produtividade por parte de seus funcionários, conforme evidenciamos nesse trecho:

Outros caixeiros-viajantes vivem como mulheres de harém. Por exemplo, quando volto no meio da tarde ao hotel para transcrever as encomendas obtidas, esses senhores ainda estão sentados para o café da manhã. Tentasse eu fazer isso com o chefe que tenho: voaria no ato para a rua (Kafka, [1915] 2018, p. 9).

Da mesma forma, no escritório onde João trabalhava, parece que somente ele era um trabalhador alienado. Afinal de contas, se os colegas de João tinham tempo para ficar fazendo intrigas no local de trabalho, como informa-nos o narrador, era porque eles tinham momentos de descontração e descanso, coisas impensáveis para o funcionário João. Nesse mesmo sentido, é provável que João fosse realmente o tópico das conversas entre os colegas e eles discutissem como era possível alguém suportar tanta humilhação, durante todos aqueles anos, sem pedir demissão ou lutar pelos seus direitos na Justiça do Trabalho.

É igualmente perturbador notarmos que os dois protagonistas só reconhecem o estado de alienação em que viviam quando já é tarde demais, ou seja, Gregor Samsa após a metamorfose em inseto e João pouco tempo antes de metamorfosear-se em arquivo. Dessa forma, quando pensa em sua rotina cansativa e alienante, Gregor Samsa, já metamorfoseado, demonstra estar cansado das viagens diárias, das péssimas refeições que fazia e do convívio superficial com as pessoas com quem mantinha um contato estritamente profissional, eventos e ações repetidos infinitamente como se fossem um trabalho de Sísifo e do qual o caixeiro-viajante não conseguia libertar-se. É o que demonstra o trecho a seguir:

— Ah, meu Deus! — pensou. — Que profissão cansativa eu escolhi. Entra dia, sai dia – viajando. A excitação comercial é muito maior que na própria sede da firma e além disso me é imposta essa cansativa de viajar, a preocupação com a troca de trens, as refeições irregulares e ruins, um convívio humano que muda sempre, jamais perdura, nunca se torna caloroso. O diabo carregue tudo isso! (Kafka, [1915] 2018, p. 8).

Do mesmo modo, João só tenta libertar-se daquele estado de alienação e opressão em que viveu durante quarenta anos quando já está com mais de sessenta anos de idade e bastante debilitado fisicamente para prosseguir, devido às condições inumanas a que fora submetido ao longo do tempo. Nessa perspectiva, João faz com que sua voz seja ouvida pela primeira e única vez, e declara ao diretor da empresa: “— Agradeço tudo que fizeram em meu benefício. Mas desejo requerer minha aposentadoria” (Giudice, [1972] 2009, p. 384). Nesse momento, o patrão argumenta sobre a impossibilidade de tal requerimento, visto que João está

desassalariado e, dentro de alguns meses, ainda terá de pagar a taxa inicial para permanecer no quadro de funcionários. Dessa forma, a revelação do chefe é tão impactante que João não consegue dar-lhe uma resposta e, tomado por uma forte emoção, acaba metamorfoseado em um arquivo de metal.

Sendo assim, Gregor Samsa e João podem ser considerados as metáforas para todos os trabalhadores alienados, que são diariamente triturados e dissolvidos pela inclemente máquina do Capitalismo. Nessa perspectiva, a partir do momento em que o trabalhador se torna incapaz de produzir lucro é prontamente descartado, da mesma forma como Gregor Samsa é jogado fora na lata do lixo. Do mesmo modo, consideramos que João também seja uma representação de tantos trabalhadores oprimidos e humilhados por seus superiores e que não conseguem libertar-se desses ambientes opressivos em razão de necessitarem dos seus empregos, muitas vezes a única fonte de renda de suas famílias.

É igualmente relevante apontarmos que, na relação antropofágica estabelecida entre a novela *A metamorfose* (texto-fonte) e o conto “O arquivo” (hipertexto) ocorre uma assimilação perfeita, resultando num texto autêntico, que atualiza a obra-prima kafkiana e imortaliza-se pelas suas inegáveis qualidades estéticas e particularidades. Nesse sentido, podemos ainda afirmar que João, sofrendo no corpo a lógica do Capitalismo, é devidamente processado pela máquina capitalista e transformado em um arquivo de metal, típico material utilizado em escritórios, para continuar sendo útil para o patrão, ou seja, é necessário que o sujeito João desapareça para que surja outro João, ainda mais eficiente e sem custos: o João-objeto. Nesse contexto, Victor Giudice, como bom kafkiano, demonstra que o processo de alienação dos sujeitos é o labirinto no qual a saída é difícil ou até mesmo impossível de ser encontrada.

4.4 Luis Fernando Verissimo (1936-)

Luis Fernando Verissimo nasceu em Porto Alegre no dia 26 de setembro de 1936. É um artista multipotencial, exercendo as funções de escritor, humorista, cartunista, tradutor, roteirista de televisão e músico, além de já ter exercido as profissões de publicitário e revisor de textos num jornal. No âmbito da Literatura, Verissimo escreve em praticamente todos os gêneros literários: crônica, conto, teatro e romance. Luis Fernando Verissimo é filho do também escritor Erico Verissimo (1905-1975), já publicou mais de oitenta livros e se tornou um dos escritores brasileiros contemporâneos mais populares e bem-sucedidos do mercado editorial.

Embora tenha nascido na Capital gaúcha, Verissimo viveu boa parte da infância e da adolescência nos Estados Unidos, devido aos compromissos profissionais de seu pai, que trabalhou como professor na Universidade da Califórnia, em Berkeley, entre os anos de 1943 e 1945, e como diretor cultural da União Pan-Americana, na Capital estadunidense Washington, entre 1953 e 1956. Nesse período, Verissimo cursa parte do primário em San Francisco e Los Angeles, e conclui o secundário na Roosevelt High School, também em Washington.

Em 1956, Verissimo retorna a Porto Alegre, onde começa a trabalhar no departamento de arte da Editora Globo. Entre 1962 e 1966, Verissimo muda-se para o Rio de Janeiro, onde trabalha como tradutor e redator publicitário. Seu retorno à Capital gaúcha se dá em 1967, ocasião na qual começa a trabalhar no jornal *Zero Hora*. Sua primeira função é a de revisor textual, assinando, posteriormente, sua própria coluna no mesmo jornal a partir de 1969.

Por sua vez, sua estreia literária ocorre em 1973, com a publicação do livro de crônicas *O popular*, lançado pela Editora José Olympio. No entanto, sua popularidade nacional surge somente quase uma década mais tarde, com o livro *O analista de Bagé* (1981), cujo lançamento na Feira do Livro de Porto Alegre fez a primeira edição esgotar em apenas dois dias.

Verissimo foi colunista de dezenas de jornais por todo o país e, atualmente, mantém suas colunas semanais em três prestigiados veículos da imprensa escrita: *Zero Hora*, *O Globo* e *O Estado de São Paulo*. Entre seus personagens memoráveis destacam-se: Ed Mort, a

Velhinha de Taubaté, o Analista de Bagé, As Cobras e a Família Brasil. Com relação a sua extensa bibliografia, podemos mencionar os sucessos de público e crítica: *Ed Mort* e outras histórias (1979), *O analista de Bagé* (1981), *Sexo na cabeça* (1982), *Comédias da vida privada* (1994), *Comédias para se ler na escola* (2000) e *As mentiras que os homens contam* (2000).

4.4.1 “A metamorfose” (1982)

Escrito em 1982 e publicado originalmente no jornal *O Globo*, o conto “A metamorfose” é a primeira incursão de Verissimo no universo kafkiano, sendo que o autor gaúcho escreverá outra releitura da obra-prima de Kafka no ano de 2001. Narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente, o conto apresenta a história de uma barata que se transforma em uma mulher. Assim como ocorre na novela de Kafka, no conto de Verissimo a metamorfose também ocorre pela manhã, ocasião em que a barata descobre que havia se transformado em humana, conforme lemos na frase inicial: “Uma barata acordou um dia e viu que tinha se transformado num ser humano” (Verissimo, [1982] 1993, p. 51). Nessa perspectiva, é provável que Verissimo também considere que o inseto protagonista de *A metamorfose* (1915) seja uma barata.

Também como acontece a Gregor Samsa em *A metamorfose* (1915), a transformação corporal da barata em uma mulher promoverá muitas mudanças em sua vida habitual. A ex-barata, como a qualifica o próprio narrador, percebe que está nua e necessita cobrir sua nudez. Para isso, ela faz um manto da cortina da sala. Esse foi seu primeiro pensamento humano: “que vergonha, estou nua!” (Idem). Essa passagem parece ser uma referência ao episódio bíblico “A tentação de Eva e a queda do homem” (Ge, 3:1-24), no qual, depois de comerem do fruto da árvore da ciência do bem e do mal, Adão e Eva escondem-se de Deus, no Jardim do Éden, porque haviam tomado consciência de que estavam nus.

Por sua vez, o segundo pensamento humano da ex-barata é sentir aversão às demais representantes da espécie que até o dia anterior era a sua também: “O seu segundo pensamento humano foi: que horror! Preciso me livrar dessas baratas” (Idem). Nessa parte do conto, Verissimo critica a falta de empatia de grande parte da sociedade que não consegue se

colocar no lugar do outro e, igualmente, a todos aqueles que quando alcançam o sucesso na vida profissional, muitas vezes, renegam suas origens e apagam da memória as pessoas que fizeram parte do seu passado humilde de outrora.

Na sequência do conto, a ex-barata descobre que é imprescindível ter um nome para existir enquanto humana. Então, escolhe o nome Vandirene e passa a trabalhar como faxineira. Nesse sentido, a ironia de Verissimo é notável, pois para uma ex-barata, acostumada a viver com a sujeira, a melhor profissão seria mesmo a de faxineira, como o próprio narrador reforça nesse trecho: “Sua experiência de barata lhe dava acesso a sujeiras mal suspeitadas, era uma boa faxineira” (Verissimo, [1982] 1993, p. 51-52).

Conforme vai aprendendo a ser humana, Vandirene conhece um torneiro mecânico por quem se apaixona e acaba se casando. Todavia, na primeira relação sexual, sua total inexperiência acaba frustrando seu parceiro que, ao reclamar dela, não compreende a alegação de Vandirene e a agride e a ameaça de morte, como vemos no seguinte trecho:

A primeira noite. Vandirene e seu torneiro mecânico. Difícil. Você não sabe nada, bem? Como dizer que a virgindade é desconhecida entre as baratas? As preliminares, o nervosismo. Foi bom? Eu sei que não foi. Você não me ama. Se eu fosse alguém você me amaria. Vocês falam demais, disse Vandirene. Queria dizer vocês, os humanos, mas o marido não entendeu; pensou que era vocês, os homens. Vandirene apanhou. O marido a ameaçou de morte (Verissimo, [1982] 1993, p. 52).

Esse é, sem dúvida, o tema mais importante abordado por Verissimo nesse pequeno, mas rico conto: a violência praticada contra as mulheres. Como cronista atento às notícias do país e um escritor engajado, Verissimo traz essa denúncia, com a finalidade de conscientizar seus leitores acerca da magnitude do problema. Se em 1982 a violência contra as mulheres já era preocupante, mais de quarenta anos depois, em pleno século XXI, percebemos que o problema infelizmente persiste. Segundo pesquisa realizada pela Rede de Observatórios da Segurança, no Brasil, uma mulher é agredida a cada quatro horas e uma é vítima de feminicídio a cada vinte e quatro horas. Esses dados estatísticos, além de alarmantes e desoladores, estão crescendo a cada hora, o que requer mais e melhores políticas públicas de enfrentamento à violência contra as mulheres e a implementação de mais campanhas de conscientização sobre o problema, tais como o agosto lilás, por exemplo, mês de conscientização pelo fim da violência contra as mulheres.

Nessa perspectiva, o torneiro mecânico encarna a figura do homem machista, autoritário e violento, que oprime e agride a companheira dentro de casa. Desse modo, Vandirene representa tantas outras mulheres vítimas de violência doméstica, sendo que a maioria dos casos de feminicídio e de violência contra as mulheres são praticados por seus próprios companheiros e ex-parceiros, ou seja, homens que elas amavam e em quem confiavam. Também é possível observar que o marido de Vandirene comete dois tipos de crime: agressão física e ameaça de morte.

Por fim, no final do conto, vemos que Vandirene teve filhos, ganhou na loteria e mudou de vida após muitos anos de dificuldades financeiras ao lado do marido desempregado. Entretanto, quando tudo parece estar perfeito para a ex-barata, a fina ironia de Verissimo entra em ação numa surpreendente reviravolta na história. Certa manhã, Vandirene acorda transformada em barata novamente e, ironicamente, ela que desejava tanto acabar com as baratas, havia mandado dedetizar a casa há dois dias. Sendo assim, Vandirene morre em razão de suas próprias escolhas e sua falta de empatia, por não saber se colocar no lugar das outras baratas, representantes de sua espécie, conforme evidenciamos nesse trecho do conto:

Vandirene acordou um dia e viu que tinha se transformado de novo numa barata. Seu penúltimo pensamento humano foi, meu Deus, a casa foi dedetizada há dois dias! Seu último pensamento humano foi para o seu dinheiro rendendo na financeira e o que o safado do marido, seu herdeiro legal, faria com tudo. Depois desceu pelo pé da cama e correu para trás de um móvel. Não pensava em mais nada. Era puro instinto. Morreu em cinco minutos, mas foram os cinco minutos mais felizes da sua vida. Kafka não significa nada para as baratas (Verissimo, [1982] 1993, p. 53).

Diante disso, na relação antropofágica estabelecida entre a novela *A metamorfose* (texto-fonte) e o conto “A metamorfose” (intertexto), o conto de Verissimo tornou-se um texto completamente original e abordando temas que não estão presentes na obra-prima kafkiana, tais como a falta de empatia, a negação das origens e a violência contra as mulheres. Da mesma forma, observamos que no intertexto temos duas metamorfoses ou a reversão da metamorfose primeira, pois uma barata torna-se mulher e, posteriormente, essa mulher torna-se barata outra vez. Essa é uma das diferenças do conto de Verissimo em relação ao texto-fonte kafkiano, visto que a metamorfose de Gregor Samsa é irreversível, fazendo com que o infortunado caixeiro-viajante morra no corpo de um inseto monstruoso.

4.4.1.1 Verissimo antropófago: devoração e transformação de *A metamorfose*

Embora o conto “A metamorfose” (1982) seja uma releitura explícita da obra-prima kafkiana, ele torna-se uma obra tão rica e original que pouco lembra o texto-fonte que o originou. Diferentemente de alguns autores que negam a influência de Franz Kafka sobre suas obras ou que apenas fazem referências ou alusões à novela *A metamorfose* (1915), Luis Fernando Verissimo faz de seu texto uma verdadeira homenagem explícita ao criador do personagem Gregor Samsa. Além de intitular o conto com o mesmo título da novela de Kafka, Verissimo faz referência ao próprio autor tcheco no final da narrativa, ao afirmar que “Kafka não significa nada para as baratas” (Verissimo, [1982] 1993, p. 53).

No entanto, essa frase não possui a conotação negativa que uma leitura rápida pode sugerir. Afinal de contas, quando argumenta que “Kafka não significa nada para as baratas”, Verissimo não está emitindo um juízo de valor em relação ao autor tcheco, ele está simplesmente demonstrando o total desconhecimento das baratas em relação a Kafka. Nessa perspectiva, para as baratas, Kafka é apenas um homem comum, do qual é preciso fugir e esconder-se atrás de algum móvel para garantir a própria sobrevivência.

Conforme dito anteriormente, o conto de Verissimo tornou-se tão diferente do texto-fonte kafkiano que podemos afirmar que o autor gaúcho é um excelente antropófago, digerindo muito bem o clássico de Kafka e transformando-o numa releitura atual e bastante criativa. Nesse sentido, podemos elencar as principais peculiaridades de cada texto.

Numa análise contrastiva entre a novela *A metamorfose* (1915) e o conto “A metamorfose” (1982), podemos, primeiramente, apontar uma mudança estrutural no que concerne aos gêneros das obras. Nesse caso, o texto kafkiano pertence ao gênero novela e o texto de Verissimo pertence ao gênero conto. Da mesma forma, os protagonistas também pertencem a gêneros diferentes. Em *A metamorfose* (1915), temos um protagonista masculino, caixeiro-viajante, chamado Gregor Samsa e, no conto “A metamorfose” (1982), temos uma personagem feminina, chamada Vandirene e cuja profissão era faxineira.

Nessa perspectiva, ao eleger uma mulher como protagonista de seu conto, Verissimo consegue trabalhar o relevante tema da violência contra as mulheres, o que reforça a importância da Literatura como divulgadora de ideias e promotora de debates acerca dos

temas abordados pelos textos literários. Com relação às metamorfoses sofridas pelos dois protagonistas é possível afirmarmos que o estado psicológico deles em relação aos seus novos corpos é bem diverso. Em *A metamorfose* (1915), Gregor Samsa não se habitua à sua condição de inseto, mantendo suas faculdades mentais de homem inalteradas, ou seja, ao longo da narrativa ele até consegue adaptar-se àquele novo corpo, mas ele não aceita sua nova condição de vida, pensando e se sentindo, portanto, como se continuasse a ser o jovem caixeiro-viajante de outrora. Em contrapartida, no conto de Verissimo, a ex-barata Vandirene habitua-se facilmente à sua condição de mulher, o que a faz, inclusive, esquecer-se de suas origens e mandar dedetizar a casa para se livrar das baratas.

Por fim, uma das mensagens mais notáveis do conto “A metamorfose” (1982) refere-se à vida das baratas em sociedade. Na visão bem-humorada de Verissimo, as baratas vivem melhor do que os humanos, porque elas não se angustiam por ter contas a pagar ou prazos a cumprir, não se sentem superiores nem inferiores às outras, porque “entre as baratas não existe o conceito de classe” (Verissimo, [1982] 1993, p. 52) e, principalmente, elas vivem numa sociedade justa e igualitária, nosso sonho utópico enquanto sociedade, porque “Todas as baratas são iguais” (Verissimo, [1982] 1993, p. 51).

Nesse sentido, podemos observar que o processo de assimilação antropofágico encontra em Luis Fernando Verissimo um exímio praticante, capaz de atualizar a obra-prima kafkiana e nos proporcionar um texto de leitura leve e prazerosa, que reverencia Franz Kafka e cria seu próprio microcosmo. Sendo assim, podemos afirmar que, ao (re)escrever a obra-prima kafkiana, Verissimo escreve uma outra obra-prima.

4.4.2 “Metamorfose” (2001)

Com a escrita do conto “Metamorfose” (2001), a segunda releitura da novela *A metamorfose* (1915) realizada por Luis Fernando Verissimo, o autor gaúcho ratifica a afirmação de Italo Calvino (1923-1985) quando o escritor italiano enfatiza que “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (Calvino, [1991] 2007, p. 11). Nessa perspectiva, Verissimo retorna à obra-prima kafkiana e, como o excelente antropófago que é, atualiza e recria novamente a famosa novela de Franz Kafka.

Publicado originalmente em 2001, no jornal *O Globo*, assim como o texto anteriormente analisado, o conto “Metamorfose” foi também publicado, em livro, no mesmo ano, na coletânea *Os 100 melhores contos de humor da literatura universal*, uma edição da editora Ediouro, organizada pelo escritor e antologista Flávio Moreira da Costa, através da qual tivemos acesso à segunda releitura da novela *A metamorfose* (1915) feita por Verissimo.

Nesse conto, o consórcio da genialidade e do tradicional humor refinado de Verissimo materializam-se na forma de uma história inusitada, cômica e extremamente brasileira. Narrado em terceira pessoa, por meio de um narrador onisciente, o conto “Metamorfose” (2001) apresenta a história de um jovem brasileiro chamado Gregório Souza que, numa certa manhã, após uma noite de “sonhos perturbadores”, desperta metamorfoseado no escritor Franz Kafka, conforme evidenciamos já na frase inicial do conto: “Quando Gregório Souza acordou certa manhã de uma noite mal dormida cheia de sonhos perturbadores, olhou seus pés que emergiam da outra extremidade da coberta curta e viu que tinha se transformado em Franz Kafka” (Verissimo, 2001, p. 527). Nesse sentido, podemos observar que Verissimo consegue abrasileirar o nome do protagonista da novela *A metamorfose* (1915), que passa de Gregor Samsa, nome e sobrenome tipicamente tchecos, para Gregório Souza³², nome e sobrenome tipicamente brasileiros.

Na sequência do conto, quando a mãe de Gregório entra no quarto do filho e ele a cumprimenta em tcheco, percebemos que a metamorfose de Gregório Souza em Franz Kafka não é apenas uma transformação corporal, mas é também uma transformação cultural, pois ele não sabe mais falar português, mas fala perfeitamente tcheco e alemão, os dois idiomas que Kafka dominava. Desse modo, Gregório Souza não apenas se parece com Franz Kafka, ele é o próprio Franz Kafka. Sendo assim, é necessário que o cidadão Gregório Souza desapareça para que o grande escritor tcheco possa viver em seu lugar.

Nessa perspectiva, a metamorfose que transforma Gregório Souza no experiente escritor Franz Kafka fará com que ele enfrente algumas situações bem kafkianas. A primeira delas é sua tentativa frustrada de se comunicar com a mãe. Ele queria tranquilizá-la, dizendo que ele não era nenhum invasor como ela provavelmente estava pensando, e contar a ela sobre a inesperada metamorfose que ele havia sofrido, mas ele agora expressava-se em tcheco e a

³² De acordo com uma pesquisa realizada pelo site *Fore Bears*, no Brasil, o sobrenome “Souza” é o segundo mais recorrente, sendo o sobrenome de quase quatro milhões de brasileiros, ficando atrás apenas do sobrenome “Silva”, o mais popular do país, com mais de cinco milhões de ocorrências registradas.

mãe gritava, em português, coisas incompreensíveis para ele. Dessa forma, a comunicação entre eles não foi estabelecida e, por essa razão, o protagonista passa a ser visto pela própria mãe como um invasor estrangeiro, na cama de seu filho, falando uma língua que ela não conhecia e sem saber explicar o que tinha acontecido com seu filho Gregório.

Nesse contexto assustador, a mãe do protagonista pede ajuda ao marido, que liga para a polícia. Nesse ponto da narrativa, ocorre uma situação extremamente cômica, pois a polícia acaba cercado o prédio errado, o que causa “[...] uma enorme confusão no trânsito e ferimentos a bala em três pessoas” (Idem). Provavelmente, as três vítimas a bala são atingidas pelos próprios policiais, seja por violência policial gratuita ou por bala perdida, em uma tentativa de acalmar a situação. Nesse ponto, Verissimo pode estar fazendo referência a uma dura realidade brasileira cotidiana: as abordagens malsucedidas da polícia, que acabam vitimando inúmeros brasileiros por bala perdida. De acordo com a Agência Brasil, nos últimos seis anos, mais de mil pessoas foram mortas por bala perdida somente na cidade do Rio de Janeiro, em decorrência de confrontos entre a polícia e traficantes locais.

Também podemos observar que o narrador confirma a metamorfose sofrida pelo protagonista mais uma vez, quando Gregório Souza olha-se no espelho e certifica-se de que ele realmente havia se transformado em Kafka, como demonstra esse trecho do conto: “[...] viu que era mesmo Franz Kafka, com as olheiras e tudo” (Idem). Na sequência de situações absurdas, após chegar ao prédio certo, a polícia prende Franz Kafka, mas não consegue levá-lo à delegacia devido ao congestionamento no trânsito. Sendo assim, os policiais decidem bater nele, possivelmente, como uma forma de “dar uma lição” ao suposto invasor, visto que não conseguirão conduzi-lo à delegacia, conforme vemos nesse trecho do conto: “[...] os policiais decidiram bater nele ali mesmo e jogá-lo na calçada foi seu advogado que o levou a um hospital, onde ele esperou uma hora na fila de um guichê só para dizer se era conveniado ou se era pelo SUS³³” (Verissimo, 2001, p. 527-528).

Nesse sentido, Verissimo aborda mais dois temas bastante conhecidos do povo brasileiro: a violência policial e o precário atendimento nos hospitais da rede pública de saúde. Segundo os dados estatísticos da 17ª edição do Anuário Brasileiro de Segurança Pública divulgados pela *Folha de São Paulo*, só no ano de 2022, o Brasil registrou 6.430 mortes por ação policial, o que representa uma média de quase 18 pessoas mortas por dia. E,

³³ Sistema Único de Saúde.

com relação ao atendimento nos hospitais da rede pública de saúde, nos quatro cantos do país pacientes precisam esperar horas na fila para serem atendidos e muitos acabam vindo a óbito antes disso, o que demonstra o descaso das autoridades em relação à saúde pública e que o problema, embora seja bastante antigo, infelizmente está longe de ser sanado.

Depois de sair do hospital, Kafka é levado pelo seu advogado até uma repartição pública para regularizar sua situação de estrangeiro residindo no país, o que é efetuado mediante o pagamento de uma propina. Em seguida, o advogado leva-o até um camelô, onde adquire uma identidade falsa para o ilustre cliente. Nesse sentido, Verissimo mostra, com boas doses de humor, o tradicional “jeitinho brasileiro” de se resolver os empecilhos diários. Nesse contexto, o advogado de Kafka tem a brilhante ideia de dar entrada com um pedido de pensão na Previdência Social, porque seu cliente teria ficado psiquicamente abalado em razão daquela metamorfose tão radical e abrupta, conforme evidenciamos nesse trecho da obra:

Com a situação de Kafka regularizada por meio de uma propina e um documento de identidade provisório para seu cliente comprado de outro camelô, o advogado daria entrada com um pedido de pensão da Previdência Social, pois o fato de ter-se transformado em checo da noite para o dia o abalara psiquicamente, e os dois ganhariam uma fortuna, ainda mais que o advogado tinha um cúmplice na Previdência que acrescentava zeros às guias de pagamento, quantos zeros se quisesse. A todas estas Kafka tomava notas, maravilhado (Verissimo, 2001, p. 528).

Quando retorna à casa dos pais, Kafka consegue acalmá-los, recorrendo a algumas palavras em inglês e também a um livro do próprio Kafka, que Gregório Souza tinha em seu quarto e que exibia uma fotografia do autor na capa. Dessa forma, quando os pais reconhecem que o filho se transformara em um escritor renomado, compreendem “que aquilo tudo era um tipo de acontecimento literário, talvez uma parábola, e que Gregório não corria perigo, salvo o de perder seu emprego na companhia de seguros” (Idem).

Na parte final do conto, somos informados de que Kafka é adotado pelos pais de Gregório Souza, aprende português assistindo a telenovelas e lendo as traduções brasileiras de seus próprios livros e consegue ganhar uma indenização de meio bilhão de reais da Previdência Social. Por fim, Kafka compra um computador e cogita retomar a carreira literária interrompida pela morte prematura. Nessa perspectiva, seu grande objetivo era escrever seu primeiro livro brasileiro, mas que mesmo ele, perito em retratar os absurdos da existência humana, estava inseguro se estaria à altura de tal empreitada.

4.4.2.1 Gregor Samsa e Gregório Souza: a criatura transforma-se em seu criador

A partir de uma análise contrastiva entre a novela *A metamorfose* (texto-fonte) e o conto “Metamorfose” (intertexto) podemos elencar algumas semelhanças e diferenças existentes entre esses dois textos. Todavia, assim como ocorre com o texto anterior, “A metamorfose” (1982), nessa nova releitura da novela kafkiana, Luis Fernando Verissimo transforma o texto-fonte em um texto tão diferente que quase apaga completamente os traços característicos de sua origem, ou seja, o conto “Metamorfose” reescreve e atualiza *A metamorfose* (1915), mas não se parece muito com ela.

Nessa perspectiva, as semelhanças entre essas obras referem-se, exclusivamente, às metamorfoses de seus protagonistas. Do mesmo modo como ocorre em *A metamorfose* (1915), no conto de Verissimo, o protagonista também desperta, pela manhã, após uma noite repleta de pesadelos, e descobre que havia se metamorfoseado em Franz Kafka. Portanto, em ambas as obras as metamorfoses podem ser consideradas eventos matutinos e inexplicáveis. Em contrapartida, o conto “Metamorfose” (2001) apresenta uma inversão de papéis, ou seja, a criatura transforma-se em seu criador. Conforme dito anteriormente, Gregório Souza é uma transposição brasileira de Gregor Samsa e, por essa razão, podemos considerar que Verissimo inverte a lógica, por meio da criação literária, e transforma o personagem em seu próprio criador.

Também observamos que as duas metamorfoses idealizadas por Verissimo são aquelas que nenhum dos dois protagonistas têm motivos de reclamar ou não aceitar. Afinal de contas, em “A metamorfose” (1982), uma barata metamorfoseia-se em uma mulher e, em “Metamorfose” (2001), um rapaz comum metamorfoseia-se no gênio literário Franz Kafka. Nesse sentido, o próprio Gregório Souza, quando se apalpa e percebe que havia se transformado no autor tcheco, “assustado e maravilhado” afirma, enfático: “eu Franz Kafka!” (Verissimo, 2001, p. 527). Desse modo, constatamos que as duas metamorfoses idealizadas por Verissimo podem ser consideradas mudanças positivas, o que distingue os contos do autor gaúcho dos demais contos aqui analisados, nos quais pessoas transformam-se em insetos, suínos, répteis, objetos ou outras formas de vida degradantes.

Da mesma forma, podemos apontar que o conto “Metamorfose” (2001) também apresenta uma relação intertextual com a biografia de Franz Kafka. Nessa perspectiva, quando

encontra um livro seu no quarto de Gregório Souza, Kafka alegre-se com a descoberta de que seu último desejo não fora cumprido, isto é, seu amigo e testamenteiro literário, o poeta Max Brod (1884-1968), não queimara todos os seus manuscritos após sua morte e ainda havia publicado suas obras, grande parte delas inacabadas, como é o caso dos romances *O processo* [*Der Prozess*] ([1914] 1925), *O castelo* [*Das Schloss*] ([1922] 1926) e *O desaparecido* ou *Amerika* [*Der Verschollene*] ([1912] 1927).

Outra semelhança com a biografia de Kafka aparece em forma de alusão. Na cena em que o advogado compartilha com Kafka seus planos para conseguir uma pensão milionária para ele, o autor toma nota de tudo. Isso parece uma alusão aos diários de Kafka, pois o autor registrava neles todas as suas impressões e, inclusive, os esboços de muitas de suas obras literárias. Os diários que Kafka escreveu entre 1909 e 1923 formam um extenso conjunto de doze volumes encadernados. Por sua vez, não podemos deixar de mencionar que Gregório Souza trabalhava numa companhia de seguros, algo que nos remete diretamente à vida profissional de Kafka que, mesmo formado em Direito, também trabalhava para uma companhia de seguros, o que demonstra que Gregório Souza já possuía tantas coisas em comum com o autor tcheco que transformar-se nele tornou-se uma tarefa fácil.

Sendo assim, na relação antropofágica estabelecida entre a novela *A metamorfose* (texto-fonte) e o conto “Metamorfose” (intertexto) percebemos que o texto de Luis Fernando Verissimo assimila e transforma completamente a novela kafkiana, subvertendo seu sentido original e atribuindo-lhe as cores locais de seu contexto de produção. Dessa forma, podemos afirmar que o conto “Metamorfose” (2001) pode ser considerado mais um bom exemplo de metamorfose d’*A metamorfose*.

4.5 Lúcia Bettencourt (1969-)

Lúcia Bettencourt é uma professora e escritora brasileira nascida no Rio de Janeiro em 1969. A autora é Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Sua estreia literária ocorre em 2005, ocasião na qual vence o prestigiado Prêmio SESC³⁴ de Literatura na categoria conto, com o livro *A secretária de Borges*, obra da qual faz parte o conto “O inseto”, que integra nosso *corpus* de análise.

Em 2008, Lúcia Bettencourt lança outro livro de contos, intitulado *Linha de sombra*. Sua incursão no gênero romance ocorre somente em 2012, quando publica *O amor acontece*: um romance em Veneza. Três anos mais tarde, a autora publica seu segundo romance: *O regresso*: a última viagem de Rimbaud (2015).

Conforme destaca o jornalista e crítico literário Marco Polo Guimarães (1948-), no paratexto da edição de *A secretária de Borges* (2005), a intertextualidade é um recurso muito utilizado pela autora. Da mesma forma, Lúcia Bettencourt costuma transformar seus escritores prediletos em personagens de suas obras ficcionais. Além do poeta simbolista francês Arthur Rimbaud (1854-1891), protagonista do romance *O regresso*: a última viagem de Rimbaud (2015), podemos citar ainda o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) e o escritor francês Marcel Proust (1871-1922), protagonistas dos contos “A secretária de Borges” e “Os três últimos dias de Marcel Proust”, respectivamente, e ambos integrando seu livro de estreia.

4.5.1 “O inseto” (2005)

O conto “O inseto” (2005) é narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente. A história se desenvolve, predominantemente, dentro do apartamento da protagonista, semelhante ao que ocorre em *A metamorfose* (1915), na qual o espaço predominante é o apartamento dos Samsa, localizado na Rua Charlotte. Curiosamente, o nome da protagonista nunca é revelado. Desse modo, o narrador sempre se refere à protagonista através do pronome pessoal “ela”. Da mesma forma, a cidade onde ocorrem as ações também não é mencionada, e

³⁴ Serviço Social do Comércio.

o tempo narrativo, embora seja o cronológico, descrevendo uma sucessão de ações ordenadas, não informa uma data específica para os eventos narrados.

Sendo assim, a história começa com um encontro inusitado entre a protagonista e uma barata. O encontro inicial ocorre no momento em que a porta do elevador do prédio se abre. Nessa ocasião, a protagonista está descendo até a garagem do prédio para acessar o seu veículo e a barata parece estar esperando o elevador para acessar algum apartamento. Nesse momento, a protagonista se surpreende com sua própria ação, pois ela tenta esmagar o inseto com a sola da “sandália frágil” que estava calçando. A princípio, a ação parece ter sido bem executada, porque apesar de a barata apresentar “uma carapaça mais dura que a habitual” (Bettencourt, [2005] 2006, p. 51) o “estalo alto” subsequente sugere que o inseto havia sido exterminado.

No entanto, a próxima ação realizada pela protagonista nega essa primeira dedução. Ao levantar o pé do chão para se certificar de que o inseto havia sido realmente exterminado, a protagonista descobre que a barata havia desaparecido, como num passe de mágica. Não havia nem mesmo um simples vestígio de marca no chão, o que indicava que o inseto havia sobrevivido e conseguido evadir-se do local. Nesse mesmo sentido, a fuga do inseto é reforçada no instante em que a protagonista vai lavar o calçado e, para seu espanto, descobre que a sola está intacta como “se pertencesse a um sapato novo, recém-saído de sua caixa, a sola clara, sem riscos nem marcas, contrariando os muitos dias de uso” (Bettencourt, [2005] 2006, p. 53).

Nesse ponto da narrativa, o leitor já reconhece que esse conto é um representante da Literatura Fantástica³⁵, com uma sequência de eventos inexplicáveis e improváveis de acontecerem no mundo circundante, isto é, uma barata ser esmagada (estalo alto) sem deixar “vestígios” tanto no chão como na sola da sandália da protagonista e, principalmente,

³⁵ Em linhas gerais, o professor e pesquisador David Roas (1965-) afirma que o fantástico apresenta o elemento sobrenatural em um espaço condizente com o mundo circundante e, seu advento, desfaz a harmonia e transgride as leis e as normas que regem o que convencionamos chamar de realidade, conforme evidenciamos nesse trecho: “[...] o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua realidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (Roas, [2001] 2014, p. 31).

desaparecer num piscar de olhos. Desse modo, a única certeza que temos é a de que o inseto sobreviveu à pisada da protagonista, embora seu paradeiro seja uma incógnita.

Da mesma forma, todos esses eventos insólitos descritos acima podem ser explicados pela natureza peculiar da referida barata. Além de apresentar “uma carapaça mais dura que a habitual”, ela também não possui a tradicional tonalidade marrom-escura, sendo descrita pelo narrador como “uma barata primaveril” cuja carapaça “exibia os tons mais dourados, próximos do mel e do âmbar” (Bettencourt, [2005] 2006, p. 52). Além disso, essa barata se diferencia das demais por ser destemida. Ao contrário das demais representantes de sua espécie, essa barata não procura fugir e esconder-se na presença de uma pessoa. Ela prefere o embate, a confrontação, como se tivesse consciência de sua resistência física ou não se reconhecesse, de fato, como uma barata. A primeira impressão da protagonista em relação a esse estranho inseto, que dá nome ao conto, indica que realmente estamos diante de uma barata bastante peculiar, conforme demonstra esse trecho da obra:

Era uma barata estranha, estrangeira, brilhando sob a luz fluorescente daquela garagem de um prédio novo, desconhecido. Uma barata ousada, parada ali no claro, destemida, parecendo desconhecer o instinto ancestral de todas as baratas, que procuravam frestas e lugares escuros onde pudessem se abrigar das ameaças de sapatos agressivos e assassinos. [...] Destemida, não se afastou no alucinante ziguezague da falta de objetividade comum aos insetos ameaçados. Manteve-se ali, imóvel, aguardando confiante o confronto inevitável; ostentando, orgulhosa, sua forma arredondada; agitando ritmicamente suas antenas sensíveis, apostando que o combate lhe seria favorável (Bettencourt, [2005] 2006, p. 52-53).

Depois desse primeiro encontro com a barata, a protagonista entra no carro e parte para o trabalho, pisando cautelosamente os pedais do acelerador e do freio, temendo que seu pé resvalasse e entrasse em contato com restos do corpo do inseto que ela julgava estarem grudados na sola de sua sandália. Ao retornar ao seu apartamento, a protagonista decide tomar um banho demorado, no qual passa diversas vezes o sabonete por cada parte do corpo, numa tentativa desesperada de se livrar de qualquer resquício do cheiro repulsivo daquele inseto que ela julgava morto. Terminado o banho, quando ela está se enxugando, percebe que não está só. Há um invasor em seu apartamento. Na área de serviço, a protagonista encontra um ser desnudo, acorado ao chão, abraçado às próprias pernas, numa atitude de criança frágil e indefesa que lhe inspira compaixão. Nesse contexto, o invasor é descrito nos seguintes termos:

Tratava-se de um ser humano, muito magro e branco, a pele esfolada como se o tivessem banhado em ácido. Seu aspecto inspirava piedade. Lembrou-se da ofensa infantil: barata descascada. A pele muito branca, os cabelos de uma cor indefinível, muito sujos e colados à cabeça, os braços e pernas magros, macérrimos, e sua nudez, indefesa, lhe inspiraram piedade em vez de terror (Bettencourt, [2005] 2006, p. 54).

Da mesma forma, o ser apresenta um “rosto triangular”, um “nariz muito afilado e olhos fundos” (Bettencourt, [2005] 2006, p. 55). Em estado de choque com essa inesperada invasão, a protagonista mostra-se indecisa sobre o que fazer naquela situação. Ela oscila entre chamar a polícia, o porteiro do prédio ou a vizinha do lado. Por sua vez, o ser também demonstra estar bastante nervoso, pois acaba urinando e defecando no local onde está. Então, para se livrar dos dejetos e do mau cheiro que deles exala, a protagonista joga um balde de água morna no chão, na direção do ser invasor. Nesse momento, o ser parece “querer subir pelas paredes” (Idem), o que lembra a atitude de uma barata tentando escapar de uma ameaça.

Após ter concluído a limpeza do chão, a protagonista decide cobrir o ser com uma toalha velha e alimentá-lo, porque sua aparência esquelética parecia denotar um estado de fome prolongada. Por essa razão, ela lhe fornece uma xícara de leite morno e, para sua surpresa, o ser vira a xícara para depois lambe o líquido derramado no chão. Essa ação inusitada sugere que o ser não sabia utilizar uma xícara e talvez estivesse habituado a se alimentar daquela forma, à semelhança dos insetos, nutrindo-se de restos de alimentos encontrados nos lugares mais inusitados das casas, inclusive, no chão.

Quando termina de beber o leite, o ser não se mostra mais apreensivo em relação à proprietária do apartamento, numa provável demonstração de gratidão por ela tê-lo coberto e alimentado. Nessa perspectiva, o ser não escondia mais o rosto, mas “olhava-a sem temor” e “examinava tudo à sua volta, como se tentasse lembrar de coisas há muito esquecidas” (Bettencourt, [2005] 2006, p. 56). Essa mesma atitude é reforçada na manhã seguinte ao aparecimento inexplicável do ser, quando, ao abrir a porta da cozinha, trancada na noite anterior, a protagonista encontra o ser no local de sempre, a um canto da área de serviço, próximo da máquina de lavar roupa, numa postura destemida semelhante àquela da barata na entrada do elevador da garagem do prédio: “Olhava-a, expectante, mas destemido” (Bettencourt, [2005] 2006, p. 57).

Aos poucos, a narrativa vai construindo a imagem de que o misterioso ser é a barata destemida do início do conto. Muitas são as alusões a esse inseto ao longo do texto: Quando a protagonista avista o ser pela primeira vez, ele é descrito como tendo “a pele esfolada como se o tivessem banhado em ácido” (p. 54), possivelmente resultado da pisada desferida pela protagonista. Ele também parece uma “barata descascada” (p. 54) e, na cena em que a protagonista joga o balde com água morna para limpar o chão, ele parece “querer subir pelas paredes” e tenta “desaparecer por trás da máquina de lavar roupa” (p. 55), numa atitude típica dos insetos, em particular, das baratas. Da mesma forma, quando cogita em livrar-se do ser, a protagonista pensa “[...] em enxotá-lo, como faria com uma barata, usando a vassoura” (Bettencourt, [2005] 2006, p. 58). Por fim, para dissipar qualquer dúvida em relação à natureza do estranho ser, no segundo dia, após retornar para casa, a protagonista, ao abrir a porta da cozinha, sente “o cheiro que ele exalava. Cheiro de barata” (Bettencourt, [2005] 2006, p. 59).

Além de a protagonista sempre se referir ao invasor misterioso através das expressões “o ser” e “a criatura”, o narrador também reforça a ideia de estarmos diante de um ser híbrido, isto é, um homem (quase) inseto ou um inseto (quase) humano. Na cena em que a protagonista toma banho na frente do ser, com a intenção de ensiná-lo a lavar-se para amenizar o mau cheiro que ele exalava, temos a confirmação de que uma metamorfose ocorreu, pois aquele ser ainda é visto como um “quase inseto”, conforme evidenciamos nesse trecho do conto: “Com a toalha, [ela] friccionou o corpo, sempre falando com aquele ser, ainda quase inseto” (Bettencourt, [2005] 2006, p. 61).

Na sequência da cena, a protagonista resolve puxar o ser para debaixo do chuveiro e dar-lhe um banho forçado. Em seguida, ela veste-o e penteia-lhe os cabelos. Sendo assim, a aparência do ser melhora consideravelmente, mas ainda não é o suficiente para que a protagonista o considere como um homem. Seus olhos seguem enxergando-o como “quase humano”, conforme lemos nesse trecho:

Vestido, ele tinha uma aparência quase humana. Os cabelos, livres da sujeira que os escureciam antes, revelaram seu tom castanho, quase mel. A barba rala começava a suavizar o contorno triangular daquele rosto de olhos encovados e inexpressivos (Bettencourt, [2005] 2006, p. 62).

Nesse sentido, temos alguns importantes elementos a serem analisados. A barba denota tratar-se de um ser do sexo masculino e o tom castanho, quase mel dos cabelos dele nos possibilita a leitura de que esse ser metamorfoseado pode ser a barata destemida do início do conto, cuja carapaça “exibia os tons mais dourados, próximos do ‘mel’ e do âmbar” (Bettencourt, [2005] 2006, p. 52, grifo nosso). Nesse contexto, estamos diante de uma metamorfose implícita. Toda narrativa contribui para que o leitor acredite que esse ser exótico é o resultado de uma metamorfose sofrida pela barata do início do conto, embora essa transformação corporal não seja narrada explicitamente.

Com o passar do tempo, a protagonista substitui seu projeto inicial de livrar-se do estranho inquilino por um projeto de humanização desse ex-inseto. Além de cortar-lhe as unhas dos pés e das mãos, ela ensina-o a sentar-se à mesa e a comer com talheres. Essa mudança de pensamento em relação ao ex-inseto pode estar associada ao fim da solidão que a protagonista sentia antes do advento do estranho ser. Nesse sentido, a presença dele, longe de ser a ideal devido ao forte cheiro de barata, ao menos lhe proporcionava companhia. É o que deduzimos com a leitura desse trecho: “Fazia uma semana que o ser se encontrava instalado em sua casa, já que desistira de enxotá-lo, movida, talvez, por um desejo de companhia que sempre se recusara a admitir” (Bettencourt, [2005] 2006, p. 60).

No entanto, o leitor que espera que a boa convivência entre os dois evolua para a formação de um casal apaixonado como Elisa Esposito e o ser aquático em *A forma da água* (2017) ficará desapontado com o final desse conto. Assim como ocorre em *A metamorfose* (1915), a introdução desse ser metamorfoseado dentro do apartamento da protagonista provoca outras metamorfoses em sua vida pessoal. Por mais que ela tenha tentado humanizar o ex-inseto, ele passa um bom tempo sem apresentar nenhuma evolução. Nesse sentido, ele não aprende a tomar banho nem a se vestir sozinho. Dessa forma, toda vez que ela chega do trabalho, exausta, encontra-o completamente sujo. Sendo assim, além de cuidar de si própria, ainda precisava cuidar do companheiro de apartamento, o que a impedia de ter momentos de lazer na companhia dos amigos e começava a fazer com que ela repensasse seu projeto inicial de livrar-se dele, conforme observamos nesse trecho da obra:

Sua vida, antes preenchida por atividades que lhe agradavam, e por passeios com os colegas, agora era uma sucessão de tarefas que a esgotavam e que não lhe deixavam tempo livre para o cinema e para o encontro com conhecidos. Já não convidava ninguém para visitá-la, e, pouco a pouco, foi sendo esquecida pelos amigos, que

deixaram de telefonar e de convidá-la, cansados de suas recusas (Bettencourt, [2005] 2006, p. 64).

Em contrapartida, podemos considerar que o ex-inseto não tomava banho nem se vestia sozinho não por incapacidade, mas, talvez, como uma estratégia particular de mostrar-se dependente e, dessa forma, receber os cuidados da protagonista. Isso explicaria as inusitadas ações praticadas pelo ex-inseto, numa manhã de domingo, ocasião na qual ele abre a porta da frente, põe o jornal sobre a mesa e ainda prepara o café da manhã para a protagonista. Todavia, essa ação que pretendia ser uma demonstração de carinho ou interesse afetivo do ex-inseto em relação à protagonista, toma um rumo completamente inesperado. Ela, inconscientemente, estava “criando” aquele ser metamorfoseado em homem como se ele fosse um animal de estimação, inofensivo e dependente de seus cuidados diários. Por essa razão, quando esse “animal de estimação” começa a agir como humano, ela decide livrar-se dele, pois percebe que ele está fugindo de seu controle, como demonstra esse trecho do conto:

Aquele ser que invadira seu apartamento, que modificara sua vida, agora estava se mostrando capaz de abrir e fechar portas trancadas. Já não podia mais ser considerado um ser inofensivo. Era um invasor, mais do que um invasor, um fardo. E, ainda pior do que isso, começava a ter ideias próprias, podia comprometê-la, saindo de onde ela o havia confinado, e circulando sem o seu controle pelos corredores do prédio. E se ele entrasse em outro apartamento? Era preciso fazer alguma coisa, antes que fosse tarde (Bettencourt, [2005] 2006, p. 66).

Ainda nesse ponto da narrativa, a metamorfose do ex-inseto é ratificada mais uma vez, quando a protagonista encara o ex-inseto e percebe uma mudança significativa na aparência dele, tornando-o mais humano, mas ainda conservando alguns traços característicos do inseto que ele havia sido antes da transformação corporal, conforme vemos nesse trecho:

Ela encarou o habitante da área, olhando-o com severidade e sem simpatia. Seu rosto triangular exibiu uma barba de muitos dias, mas sua aparência havia se modificado muito, humanizara-se a ponto de tornar quase imperceptíveis os traços que ainda lembravam o inseto (Idem).

Além da visível mudança corporal, que tornava o ex-inseto mais humano a cada dia, ele também passa a ser mais independente e circula por todo o apartamento, assiste à televisão e passa a usar o banheiro. Desse modo, ele não quer mais ficar confinado na área de serviço, trancado naquele espaço minúsculo através da porta fechada da cozinha. Nessa perspectiva, o

ex-inseto está, de fato, aprendendo a ser humano e isso desagradava a protagonista, que percebe não possuir mais seu animal de estimação amestrado de outrora, como evidencia-se nesse trecho: “Ele agora transitava por toda a casa, ligava sua televisão, usava seu banheiro, mexia no seu armário quando ela não estava em casa. Mas aquilo terminaria em breve. Ela havia de resolver a situação de uma vez por todas” (Bettencourt, [2005] 2006, p. 70).

Nesse ponto da narrativa, a protagonista tem convicção de que precisa livrar-se do inquilino. Então, ela inventa uma história para contar aos amigos. Nesse relato, o ex-inseto transforma-se no último parente vivo do marido judeu de uma prima em segundo grau da mãe da protagonista. A suposta prima morava em uma cidade próxima a Goiânia e havia encontrado a protagonista através das redes sociais. Tendo em vista que o marido judeu “[...] não tinha filhos e estava com câncer, resolvera pagar a passagem para o rapaz” (Bettencourt, [2005] 2006, p. 69).

Nesse sentido, a protagonista organiza uma festa em seu apartamento e convida os amigos. Seu plano é livrar-se do inquilino indesejado com a ajuda deles. Para que os amigos não vejam o exótico rosto triangular do ex-inseto, a protagonista “[...] acendeu algumas luzes enquanto apagava outras, criando um clima festivo, porém de iluminação discreta, sem permitir que as feições das pessoas se revelassem inteiramente” (Bettencourt, [2005] 2006, p. 70). Da mesma forma, para evitar que os amigos interajam com o ex-inseto na festa, a protagonista adverte-os que ele é estrangeiro, não fala português, somente magiar³⁶, ou seja, húngaro, visto que magiar é um grupo étnico húngaro.

Sendo assim, no meio da festa, a protagonista solicita a ajuda de dois amigos para acompanhá-la até a rodoviária, onde o suposto estrangeiro embarcará em um ônibus com destino a Goiânia. Nesse momento, a protagonista promove a ruptura de qualquer laço afetivo com o inquilino e lança-o rumo a um destino incerto, sozinho e desamparado em uma grande e desconhecida cidade, conforme demonstra esse trecho do conto:

Contemplou o rosto molhado de lágrimas do homem, e sentiu que seus próprios olhos umedeciam. Antes que as lágrimas se formassem, porém, ela escapuliu, deixando-o docilmente sentado no banco da rodoviária. Nem sequer olhou para trás (Bettencourt, [2005] 2006, p. 72).

³⁶ Segundo a professora de História Juliana Bezerra, “os magiares são um grupo étnico da Hungria e áreas vizinhas. Situavam-se a leste dos Montes Urais, na Sibéria, onde caçavam e pescavam. Na região, ainda criavam cavalos e desenvolveram técnicas de equitação”. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/povos-barbaros/>. Acesso em: 17 out. 2023.

Na parte final da narrativa, o processo de humanização do ex-inseto consolida-se, e ele, que ao longo de todo o texto foi chamado de “inseto”, “criatura”, “o ser”, “o visitante”, “o inquilino” e, por fim, “o estrangeiro”, finalmente é considerado um “homem”. Entretanto, é justamente quando se torna um homem que o ex-inseto é expulso do apartamento da protagonista, o que instaura a grande ironia do conto. Nesse sentido, quanto mais inseto domesticado e dependente, mais simpático e desejado o ex-inseto parecia aos olhos da protagonista, e quanto mais humano e independente o metamorfoseado se torna, mais inconveniente e indesejado ele se torna para ela.

Da mesma forma, a imagem desse homem, visto como um estrangeiro dentro daquele apartamento, falando uma língua própria e incompreensível, e sendo expulso no final do conto nos remete aos milhares de imigrantes ao redor do planeta, que diariamente são igualmente expulsos e deportados para seus países de origem e retornam para um destino incerto e, muitas vezes cruel, em territórios assolados pela intolerância religiosa, pela violência, pela fome ou pela guerra, semelhante ao que acontece ao ex-inseto, colocado dentro de um ônibus, rumo a um destino desconhecido. Nesse sentido, a representação desse ex-inseto como a figura do estrangeiro, da alteridade que não se compreende ou não se aceita em determinada cultura ou país é reforçada em diferentes momentos da narrativa. Desse modo, na cena em que a protagonista encontra o ex-inseto pela primeira vez, ela compara-o a um sobrevivente dos campos de concentração devido à “magreza excessiva” e à “postura assustada” (Bettencourt, [2005] 2006, p. 54).

Nessa perspectiva, há uma clara referência aos judeus aprisionados, torturados e assassinados pelos nazistas nos campos de concentração, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Essa mesma ideia do estrangeiro reaparece na história inventada pela protagonista para ludibriar os amigos, quando o ex-inseto se torna, de maneira fictícia, o único parente vivo do marido judeu da prima em segundo grau da mãe da protagonista, o que reforça a ideia constante desse ser metamorfoseado como um estrangeiro em terra estrangeira, nesse caso específico, um estrangeiro no apartamento errado.

Nesse contexto, é importante destacarmos que as minorias étnicas são muitas vezes consideradas repulsivas e indesejadas como se fossem insetos, cujo destino final é o

extermínio. Dessa forma, recordamos do romance autobiográfico³⁷ *Baratas* (2006), da escritora Scholastique Mukasonga (1956-). Nesse impactante romance, é relatado o grande genocídio ocorrido em Ruanda, entre 6 de abril e 4 de julho de 1994, no qual os hutus, maioria da população ruandesa, assassinaram mais de 800 mil pessoas pertencentes à minoria étnica denominada tutsis. Entre os mortos, havia muitas mulheres e crianças e toda a família da autora. Por meio do relato pessoal de Mukasonga, descobrimos que os tutsis foram apelidados de “inyenzis”, que significa “baratas” e, por essa razão, os hutus consideravam que os tutsis precisavam ser sumariamente eliminados. Já no início do romance, a autora fornece essa informação e também se inclui entre as “baratas” por pertencer ao grupo étnico minoritário, conforme evidenciamos nesse trecho: “Eles [os hutus] nos chamavam de *inyenzis*, as baratas. A partir de então, em Nyamata, seríamos todos baratas. Eu era uma *inyenzi*” (Mukasonga, [2006] 2018, p. 47, grifos da autora).

Também podemos apontar que o conto “O inseto” (2005) possui um final aberto e uma grande ambiguidade na última parte da narrativa. O final aberto refere-se ao futuro do ex-inseto, embarcado em um ônibus com destino a Goiânia. Nesse sentido, é possível que o ex-inseto encontre um novo lar em Goiânia, ou talvez se torne um indigente pelas ruas da grande metrópole, ou ainda sofra uma reversão de sua metamorfose recente e retorne à condição de inseto. Muitas são as leituras possíveis. Cada leitor deverá, portanto, imaginar o final mais adequado segundo sua própria imaginação.

Por sua vez, a grande ambiguidade presente no final dessa história refere-se ao inexplicável desaparecimento da barata após a protagonista ter pisado nela, na cena inicial do conto. Naquela ocasião, a protagonista pensa que cometera um crime, conforme lemos nesse trecho: “Seguiu até o carro, sentindo ânsias de vômito a cada vez que apoiava o pé assassino no chão” (Bettencourt, [2005] 2006, p. 53). Entretanto, na cena final, quando a protagonista está retornando para o apartamento, na companhia dos dois amigos, eles avistam “uma barata

³⁷ Philippe Lejeune (1938-) define o romance autobiográfico como “[...] todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas “impessoais” (personagens designados em terceira pessoa); ele se define por seu conteúdo. À diferença da autobiografia, ele comporta graus. A “semelhança” suposta pelo leitor pode variar de um vago “ar de família” entre o personagem e o autor até uma quase transparência que leva a dizer que aquele é o autor “cuspidor e escarrador” (Lejeune, [1975] 2014, p. 29, grifos do autor).

caminhando às tontas pela rua”, e a protagonista mostra-se satisfeita “ao constatar que nenhum crime havia sido cometido” (Bettencourt, [2005] 2006, p. 72).

Nesse sentido, inúmeras possíveis leituras se oferecem: seria esta barata tonta, possivelmente ferida pela pisada da protagonista, a mesma barata da cena inicial? Ou seria outra? Caso seja a mesma barata do início do conto, ela não seria a barata que se metamorfoseou em homem e haveria, portanto, mais de uma barata “destemida”. Da mesma forma, o próprio ser metamorfoseado seria uma outra barata, o que nos possibilita cogitar se existiriam outras baratas capazes de se metamorfosearem em humanos. Todas as leituras são possíveis e caberá a cada leitor fazer sua própria leitura.

4.5.2 “O inseto”, de Lúcia Bettencourt: *A metamorfose invertida*

No processo antropofágico estabelecido entre a novela *A metamorfose* (texto-fonte) e o conto “O inseto” (intertexto) podemos elencar algumas semelhanças e diferenças existentes entre esses dois textos. A primeira observação diz respeito à inversão proposta por Lúcia Bettencourt. Conforme destaca o jornalista e crítico literário Marco Polo Guimarães (1948), no paratexto da edição de *A secretária de Borges* (2005), a autora “[...] inverte a angustiante situação criada por Franz Kafka em uma de suas novelas mais famosas”. Desse modo, a inversão está associada aos protagonistas metamorfoseados e suas respectivas metamorfoses. Em *A metamorfose* (1915), temos um homem que desperta metamorfoseado em inseto e, no conto “O inseto” (2005), temos um homem que teria sido inseto antes da transformação corporal. Nesse caso, o intertexto brasileiro subverte o sentido original do texto-fonte kafkiano, promovendo uma inversão do processo metamórfico, ou seja, a metamorfose de homem em inseto em *A metamorfose* (1915) transforma-se na metamorfose de inseto em homem no conto “O inseto” (2005). Também é possível deduzir que para a autora o inseto protagonista de *A metamorfose* (1915) é uma barata.

Convém igualmente observarmos que as duas obras apresentam seus protagonistas confinados em espaços reduzidos: Gregor Samsa trancado em seu pequeno quarto e o ex-inseto trancado na área de serviço. No caso de Gregor Samsa, seu quarto é sua prisão permanente e ele não pode deixá-la em hipótese alguma. Por sua vez, o ex-inseto, ao longo do

conto, consegue uma pseudoliberalidade, ou seja, ele até consegue circular pelo apartamento inteiro, mas é justamente a conquista dessa liberdade que ocasionará a expulsão dele daquele local.

Outra semelhança entre os dois protagonistas refere-se ao fato de que nenhum deles pode ser visto por ninguém: Gregor Samsa porque a família sente vergonha de mostrar ao mundo que eles foram atingidos por uma desgraça sem precedentes, e o ex-inseto porque a protagonista teme que os vizinhos pensem que ela havia trazido algum amante para morar com ela. Nessa perspectiva, nos dois casos, a opinião pública torna-se mais relevante do que a liberdade dos protagonistas metamorfoseados.

Sendo assim, a única forma de amenizar o sentimento de reclusão vivenciado pelos dois protagonistas é por meio da contemplação da paisagem exterior através de suas janelas. Tanto Gregor Samsa como o ex-inseto adquirem o hábito de olhar para fora com o auxílio de uma cadeira: Gregor Samsa usa a janela de seu quarto e, o ex-inseto, a janela da área de serviço. Todavia, a visão que suas referidas janelas oferecem está longe de ser uma paisagem bucólica. Gregor Samsa tem a visão do hospital fronteiro e o ex-inseto só consegue avistar “[...] paredes manchadas de umidade e as janelas dos outros apartamentos, com vasos de plantas e roupas estendidas nos varais, além das máquinas fumegantes do pátio” (Bettencourt, [2005] 2006, p. 65).

Também é possível apontarmos algumas semelhanças comportamentais entre Grete, a irmã de Gregor, e a protagonista do conto “O inseto” (2005). No início de ambas as narrativas, todas as duas personagens mostram-se zelosas e alimentam os dois metamorfoseados de bom grado. Todavia, com o passar do tempo, todas as duas passam a enxergar seus dependentes como verdadeiros fardos e pretendem livrar-se deles. No caso da protagonista de “O inseto”, a ação é efetuada através do embarque forçado do ex-inseto em um ônibus para Goiânia. Já no caso de Grete, ela sugere ao sr. Samsa que expulse Gregor do apartamento da família, mas a morte de Gregor invalida o projeto da irmã de também expulsá-lo de casa.

Da mesma forma, os dois metamorfoseados assemelham-se no que concerne à tentativa frustrada de comunicação com quem procuram interagir. Nesse sentido, tanto Gregor Samsa como o ex-inseto emitem sons ininteligíveis. É como se eles estivessem falando em

uma língua própria, desconhecida por todos, como se fossem estrangeiros em uma terra estranha e inóspita, que segrega e oculta todos aqueles que são diferentes do que o senso comum estipula denominar de “normal”.

Sendo assim, podemos afirmar que o processo de assimilação da novela *A metamorfose* (1915), empreendido por Lúcia Bettencourt, é efetuado com maestria e criatividade, originando uma releitura brasileira do texto-fonte kafkiano, que subverte totalmente seu sentido original e transforma-o em um novo texto que, embora apresente alguns traços característicos de sua provável origem, pode e deve ser lido em toda sua plenitude criativa como uma espécie de “*A metamorfose invertida*”.

4.6 Liana Leão

Liana de Camargo Leão é professora de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal do Paraná (UFPR) e autora de vasta obra de Literatura Infantojuvenil. Especializada na obra do poeta e dramaturgo William Shakespeare (1564-1616), Liana Leão atua em cursos livres no Solar do Rosário, na cidade de Curitiba e também desenvolve atividades acadêmicas no Shakespeare Institute, em Stratford-upon-Avon, na Inglaterra, e no Massachusetts Institute of Technology (MIT), nos Estados Unidos.

No dia 14 de dezembro de 2022, Liana Leão foi eleita para a Academia Paranaense de Letras (APL), na qual passou a ocupar a Cadeira 23. A autora também foi a fundadora do site Shakespeare Brasil, da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e é membro do Conselho Consultivo da Enciclopédia Digital de Shakespeare, da Universidade de Stanford. Além disso, Liana Leão editou *William Shakespeare: teatro completo* (2016) e *Grandes obras de Shakespeare* (2017), ambas as coleções em três volumes.

Da vasta bibliografia da autora, destacamos o livro infantojuvenil *A metamorfose do Lívio* (2009), que faz parte do nosso *corpus* de análise, *A caixinha de narizes* (2011), *O gigante egoísta* (2015) e *Julieta de bicicleta* (2018).

4.6.1 “A metamorfose do Lívio” (2009)

Com o foco narrativo em terceira pessoa, o conto infantojuvenil “A metamorfose do Lívio” (2009) apresenta os dilemas enfrentados por um menino tímido e introspectivo em uma nova escola. Lívio, o protagonista dessa história, é descrito como sendo “[...] magrinho e alto, mais alto e mais magro do que a maioria dos outros meninos de sua idade. Por isso, andava curvado; já tinha até uma pequena corcunda” (Leão, [2009] 2017, p. 5). Além disso, o narrador ainda se refere a Lívio como um “menino desajeitado”, o que estimula ainda mais a prática de *bullying*³⁸ por parte dos colegas de aula, que o chamam de “esquisito” e “menino-parede”.

Lívio havia recebido esses “apelidos” por parte dos colegas devido ao seu comportamento arredo. Ele não sorria, não conversava com ninguém, não brincava com as outras crianças e nem sequer emitia uma única palavra dentro da sala de aula, nem mesmo na hora da chamada. Toda vez que percebia o momento exato em que Dona Greta, a professora, iria pronunciar seu nome, Lívio erguia o braço para evitar que ela dissesse seu nome. Ele não queria ser notado. Chegava cedo na escola, escondia-se pelos cantos e, quando soava o sinal, era o primeiro a subir as escadas e escolher um cantinho bem no fundo da sala, distante de todos.

Contudo, Lívio não subia as escadas da escola como as demais crianças, que subiam correndo, “tão alegres e barulhentas”. Lívio havia desenvolvido uma maneira bastante peculiar de subir as escadas, quase colado às paredes, como se fosse uma lagartixa. Por essa razão, o menino havia recebido um de seus apelidos mais utilizados por seus colegas de aula: Lívio lagartixa. Nesse sentido, o narrador descreve Lívio subindo as escadas da escola, da seguinte forma:

A verdade é que, de tão envergonhado, Lívio já tinha desenvolvido um jeito esquisito de se movimentar: ao invés de avançar pelo meio da escada, ia quase grudado à parede, como uma espécie de lagartixa assustada. Ia com os ombros encostados à parede, e levava a mochila na frente do corpo, esmagada contra o peito magro, como uma espécie de escudo protetor (Leão, [2009] 2017, p. 9).

³⁸ Segundo o portal do Ministério da Educação (MEC), “um em cada dez estudantes brasileiros é vítima de *bullying*”.

Durante muito tempo, Lívio conseguiu frequentar a nova escola sem ser notado. Entretanto, numa certa manhã, um temporal transformaria a vida do protagonista num verdadeiro pesadelo kafkiano. Tendo em vista que a tempestade estava intensa, ninguém pôde sair para o pátio na hora do intervalo. Por essa razão, os garotos mais indisciplinados da turma (Oto, Hugo, Pedro, Henrique e Rafael), impedidos de “correr, jogar pingue-pongue ou futebol” no pátio, encontraram outra forma de “diversão”: praticar *bullying* com o menino “esquisito” do fundo da sala.

Nesse momento, o calvário de Lívio teve início. Os garotos começaram questionando se ele era mudo. Não houve resposta. Lívio baixou a cabeça para não vê-los e desejava que eles também não o enxergassem. Desejou poder tornar-se invisível só para que o deixassem em paz. O milagre não aconteceu. E também não houve trégua. Uma menina chamada Carolina, a quem o protagonista “achava muito bonita” revelou à turma que ele se chamava Lívio. Desse modo, os garotos passaram a brincar com seu nome, fazendo trocadilhos, dizendo ser um “alívio” o Lívio não jogar futebol, porque ele não defenderia nenhuma bola.

Em seguida, passaram a fazer e atirar-lhe bolas de papel. Por fim, cercaram sua classe e começaram a compará-lo às lagartixas por ele ser “branco, quase transparente” e “sardento”. Então, começaram a cantar em coro: “Lívio lagartixa, branco e gelado”, e o que era uma ação isolada, praticada só pelos garotos mais travessos da turma, generalizou-se de tal forma que a sala inteira começou a cantar e atormentar o pobre garoto, como ilustra esse trecho do conto:

Se alguma daquelas crianças sentiu pena de Lívio, não fez nada. Todas pareciam alegres com a brincadeira. Tudo era tão divertido! Se alguma daquelas crianças considerou que talvez estivesse fazendo algo errado, se ao menos uma daquelas crianças pensou que podia estar no lugar daquele menino estranho, com todo mundo implicando com ele, também não deu a menor demonstração. Era muito mais legal cantar com o resto da turma! (Leão, [2009] 2017, p. 15).

Nesse ponto da narrativa, o narrador destaca que nenhuma daquelas crianças sabia se colocar no lugar de Lívio nem demonstrar empatia por aquele garoto excluído e perceber que o *bullying*, embora pareça divertido para quem o pratica, não é uma prática aceitável, muito menos dentro da sala de aula, que é o espaço inter-relacional de trocas de saberes e de construção do conhecimento.

Para agravar ainda mais o sofrimento do indefeso menino cercado pelos colegas no fundo da sala, um outro evento inesperado aconteceu. Terminado o intervalo, a professora,

Dona Greta, tenta retornar à sala, mas a maçaneta da porta emperra, impedindo sua entrada. Então, a professora vai buscar a chave mestra com Gregório, o inspetor da escola. Nesse meio tempo, a turma aproveita mais alguns minutos de recreio para afligirem o alvo comum de todos eles: Lívio lagartixa.

Depois que Hugo tocou o braço de Lívio e declarou que o menino era muito gelado, todos seguiram seu incômodo gesto para também se certificarem da veracidade da nova informação recebida. Nessa situação desesperadora, sendo tocado e hostilizado por todos, sentindo-se encurralado e não tendo como escapar de seus opressores, Lívio começa a passar mal. Torna-se muito pálido e sente os pelos dos braços se eriçarem. Então, algo insólito ocorre e Lívio, subitamente, consegue fugir de seus algozes, escalando a parede e refugiando-se no teto da sala. Lívio havia se metamorfoseado em uma gigantesca lagartixa. É o que evidenciamos no seguinte trecho do conto:

Grudado no teto da sala, de cabeça para baixo, o ser gigante e transparente mexia o rabo de um lado para o outro. Dava para ver através da pele o coração do bicho palpitando enquanto o enorme rabo varria o teto, a fim de se proteger de um possível ataque. O gigantesco bicho, de vez em quando, projetava para fora a língua finíssima. Era assustador! (Leão, [2009] 2017, p. 21).

No entanto, o pânico que se apoderou de todos daquela turma, presos dentro da sala com aquela criatura assustadora grudada no teto, aumentou na medida em que cada um deles também sofreu uma metamorfose específica. Sendo assim, cada aluno foi transformado em um inseto diferente, tais como: baratas, pulgas, formigas, entre outros. Nessa perspectiva, o narrador apresenta aos jovens leitores um quadro extremamente relevante: é somente no momento da dor compartilhada que conseguimos dimensionar a extensão da dor do Outro, ou seja, somente agora, metamorfoseados em insetos repulsivos é que os colegas de Lívio compreendiam o quão penoso é ser diferente. É o que demonstra esse trecho da obra:

Nesse momento de solidão, as crianças começaram a compreender quanto era difícil ser diferente. Algumas chegaram mesmo a se lembrar das bolinhas de papel que tinham jogado em Lívio e da musiquinha que haviam inventado para ele; seus corações se apertaram. Ah, se o tempo pudesse voltar atrás, quem sabe tudo podia ser diferente... (Leão, [2009] 2017, p. 26).

As metamorfoses de Lívio e de toda a sua turma são confirmadas pelo narrador onisciente em terceira pessoa no momento em que a porta é aberta pela chave mestra e seu Gregório, o inspetor da escola, presencia as crianças metamorfoseadas em insetos e Lívio metamorfoseado em uma gigantesca lagartixa no teto da sala, conforme evidenciamos nesse trecho do conto:

E foi, na fração de segundo, quando já havia uma pequena fresta, mas a porta ainda não estava inteiramente aberta, que seu Gregório viu! Viu o que os seus olhos que já tinham vivido tanto e visto tanto não acreditaram. Viu o que seus olhos jamais se esqueceriam. Viu o que nunca nenhum de seus amigos, quando ele mais tarde contou a história, acreditou: crianças-barata, crianças-pulga, crianças-formiga! E uma gigantesca lagartixa no teto! (Leão, [2009] 2017, p. 29).

Entretanto, todas as metamorfoses dos colegas de Lívio foram passageiras e eles retornaram às suas formas humanas assim que seu Gregório piscou os olhos. Desse modo, as metamorfoses dos colegas de Lívio lembram àquelas metamorfoses impostas pelos deuses como forma de punição. Parece que serviram para conscientizar à turma de que o modo como tratavam Lívio era inadequado. Conforme descobrimos no final, a turma realmente aprendeu a lição.

Por outro lado, a metamorfose de Lívio é um pouco mais prolongada e reserva o momento mais cômico do conto. Quando retorna para a sala de aula, a professora solicita um voluntário para ler uma passagem do livro de Literatura. Para a surpresa de todos, a voz melodiosa que lê o trecho solicitado é a de Lívio, “o menino-lagartixa”, que nunca havia pronunciado uma única palavra anteriormente. Quando Dona Greta avista Lívio descendo pela parede da sala metamorfoseado em uma lagartixa gigante, ela desmaia e é levada por seu Gregório para a enfermaria.

Por fim, Lívio desce do teto e também retorna à sua forma humana original. Nesse momento, Lívio é acolhido pela turma e, a partir daquele dia, começa a realizar o grande sonho de sua vida, isto é, “brincar, conversar, jogar bola, ter amigos, fazer parte da turma da escola” (Leão, [2009] 2017, p. 35). Desse modo, a metamorfose de Lívio representou um novo ciclo na vida do protagonista: o fim do menino estranho e excluído, e o nascimento de um menino que exerce o seu direito de existir, pertencer e viver em sociedade.

4.6.2 Gregor Samsa e Lívio lagartixa: duas metamorfoses, dois destinos opostos

A novela *A metamorfose* (1915) e o conto infantojuvenil “A metamorfose do Lívio” (2009) apresentam algumas semelhanças, mas o que predomina na relação entre os dois textos são as suas diferenças. Em um primeiro momento, apontamos alguns aspectos de semelhança entre as duas obras. O foco narrativo em ambas as obras está na terceira pessoa, apresentando um narrador onisciente e com o ponto de vista a partir dos protagonistas (Gregor Samsa e Lívio, respectivamente). Do mesmo modo, as metamorfoses ocorrem no período da manhã e em dias chuvosos, sendo que no conto de Liana Leão a chuva foi intensificada em relação à novela de Kafka, pois não está apenas uma manhã nublada e chuvosa, está ocorrendo uma forte tempestade na cidade. Outro aspecto interessante a ser observado é a proximidade dos nomes de dois personagens: Dona Greta e seu Gregório. A semelhança com os nomes Grete e Gregor não é ocasional e faz parte do projeto da autora, que buscou nessa releitura criativa prestar uma homenagem a Franz Kafka e sua obra-prima.

Em contrapartida, as diferenças existentes entre os dois textos são bastante significativas. Em *A metamorfose* (1915), a metamorfose de Gregor Samsa é definitiva, irreversível, o que faz com que o infausto caixeiro-viajante morra no corpo de um inseto monstruoso. No entanto, a metamorfose de Lívio em lagartixa é temporária, reversível, possibilitando ao protagonista do conto retornar à sua condição humana, semelhante ao que ocorre com o personagem Lúcio, em *O asno de ouro* (séc. II d.C.). Da mesma forma, as metamorfoses de Gregor Samsa e Lívio contribuem para a construção de sentidos bem distintos nas duas obras. Em *A metamorfose* (1915), a horrenda transformação corporal de Gregor Samsa estabelece um processo de coisificação/reificação total desse sujeito, tornando-o um ser excluído pela própria família, destinado a morrer ferido, solitário e macerado pela fome, e ser descartado numa lata de lixo pela faxineira da família. Por outro lado, a metamorfose de Lívio apresenta uma ação benéfica, pois é por meio dela que o protagonista passa a ser aceito pelos demais colegas e sente-se, finalmente, integrado à comunidade escolar.

Também é imprescindível apontarmos para a riqueza dos temas em ambas as obras. Se em *A metamorfose* (1915) encontramos os temas da exclusão, do diferente e do trabalho alienado, em “A metamorfose do Lívio” (2009), a autora trabalha o relevante tema do

bullying nas escolas. Infelizmente, a situação inicial enfrentada por Lívio é a realidade diária de muitos alunos. Nesse sentido, a obra de Liana Leão adverte que o olhar dos professores é fundamental para a identificação e a solução desse tipo de problema. Por esse motivo, o narrador critica a postura da professora por não ter diagnosticado o que estava acontecendo com Lívio, tão triste, excluído e isolado de todos, no fundo da sala. É o que demonstra esse trecho da obra:

Dona Greta, a professora, não percebeu o que estava acontecendo com o menino; ela estava muito ocupada preparando lições e corrigindo provas. Para ela, educar bem era ensinar a matéria, escrever tudo direitinho no quadro, dar bastante dever de casa, não deixar ninguém conversar durante a aula e, mais importante que tudo, dar uma prova bem difícil, para que todo mundo tivesse que estudar bastante! Dona Greta nunca havia pensado que havia outras coisas que um professor podia fazer, que educar podia ser bem mais do que apenas ensinar as matérias da escola (Leão, [2009] 2017, p. 11).

Na parte final da obra, Liana Leão admite uma certa relação autoficcional³⁹ com o protagonista Lívio, porque ela também já se sentiu “insignificante, quase transparente”, na infância. Da mesma forma, a autora afirma que sua releitura da novela *A metamorfose* (1915) tem por objetivo aproximar os jovens leitores da obra-prima kafkiana, é o que evidenciamos através do relato da própria autora, nesse trecho da obra: “Gostaria que Lívio fosse um primeiro passo em direção a Kafka: que as crianças que hoje abrem as páginas de Lívio, se transformem em grandes leitores e logo abram as páginas de Kafka também” (Leão, [2009] 2017, p. 40).

Portanto, o conto de Liana Leão, ao inspirar-se na novela *A metamorfose* (1915), além de atualizar a obra-prima kafkiana e subverter plenamente seu sentido original, ainda contribui para a formação de jovens leitores e pode, portanto, ser utilizado pelos educadores como uma acessível porta de entrada para o fantástico e criativo universo ficcional de Franz Kafka.

³⁹ “Consideramos que autoficção é todo texto híbrido, no qual realidade e ficção mesclam-se mutuamente, sem ser necessária a correspondência onomástica entre autor, narrador e personagem, podendo o nome do autor coincidir ou não com o nome do narrador e do protagonista da história” (Crizel, 2020, p. 133).

4.7 Claudia Tajes (1963-)

Claudia Tajes é uma escritora, colunista e roteirista brasileira nascida em Porto Alegre em 12 de maio de 1963. Antes de torna-se escritora, Claudia Tajes era uma redatora publicitária de renome. No entanto, conforme declarado pela própria autora, ela só se sente realizada profissionalmente quando começa a escrever e a publicar ficção, considerada sua melhor terapia.

Assim como Franz Kafka, Claudia Tajes é especialista em explorar o absurdo da existência humana. Em seus livros, encontramos protagonistas femininas, lidando com seus dilemas pessoais e procurando encontrar a felicidade e o amor em um universo caótico. Nesse sentido, a autora apresenta situações hilárias e inusitadas, e trabalha os mais variados temas, sempre recorrendo ao humor inteligente e à ironia refinada. A esse respeito, a escritora e jornalista Cintia Moscovich (1958-) afirma: “Claudia Tajes demonstra uma habilidade espantosa para desencavar a graça do seio da desgraça”.

Além dos inúmeros livros publicados, Claudia Tajes foi roteirista ao lado de Cláudio Paiva (1945-) no seriado “Chapa Quente”, que foi ao ar pela Rede Globo entre 9 de abril de 2015 e 4 de agosto de 2016, e também foi colaboradora de Walcyr Carrasco (1951-) na telenovela “Êta mundo bom”, exibida na mesma emissora entre 18 de janeiro e 26 de agosto de 2016. Atualmente é colunista da *Folha de São Paulo* e do jornal *Zero Hora*.

Claudia Tajes já teve obras publicadas na França, na Croácia, na Itália e em Portugal. De sua bibliografia, destacam-se os livros: *As pernas de Úrsula e outras possibilidades* (2001), *Dez (quase) amores* (2002), *A vida sexual da mulher feia* (2005) e *Macha* (2019), romance selecionado para integrar nosso *corpus* de análise.

4.7.1 *Macha* (2019)

O romance *Macha* (2019) é narrado em primeira pessoa pela narradora-personagem Celina Machado, uma bancária de 48 anos, moradora da cidade de Porto Alegre. Estruturalmente, o romance é composto por 50 capítulos curtos, distribuídos em sete dias, sendo seis consecutivos e, o último, intitulado “Outro dia”, apresentando um avanço temporal de duas semanas em relação ao início da metamorfose da protagonista, que é o enredo dessa história divertida e bastante criativa.

Assim como ocorre a Gregor Samsa na novela *A metamorfose* (1915), Celina Machado também desperta de “sonhos intranquilos” e descobre que sofrera uma metamorfose durante a noite. No entanto, a metamorfose de Celina Machado não é semelhante à metamorfose de Gregor Samsa. Ela não desperta no corpo de um inseto monstruoso; ela desperta no corpo de um homem. É o que evidenciamos já no início do romance:

Naquela manhã eu acordei de sonhos intranquilos como se tivesse um peso abaixo da minha barriga, não, abaixo do abaixo da minha barriga, uma sensação estranha, a pelve sendo puxada, e a primeira coisa em que pensei foi: doença, quem sabe cistite – moléstia venérea, impossível, há meses eu não saía com ninguém –, só que parecia diferente da minha última infecção urinária, era quente e se mexia quando eu me mexia e agora estava coçando. Então coloquei a mão ali e encontrei um pênis.

Eu tinha virado homem (Tajes, 2019, p. 11).

Nessa perspectiva, a protagonista contempla seu corpo masculino e faz uma descrição detalhada de sua nova aparência física. A partir de sua observação criteriosa, Celina Machado agora apresenta entradas na testa, indicando um princípio de calvície, sobrancelhas grossas, tocos de barba no rosto, lábios finos, peito plano devido ao desaparecimento dos seios, pelos espalhados por todo o corpo, mãos e pés bem maiores que antigamente, nádegas achatadas, barriga proeminente e um pênis volumoso no lugar da vagina.

O primeiro sentimento da protagonista em relação ao seu novo corpo masculino é de plena insatisfação. Ela foi mulher por quase meio século e, nesse período de existência, nunca teve dúvidas a respeito de sua identidade feminina e, por essa razão, ela renuncia a esse corpo masculino, e afirma: “Eu não queria aquele corpo” (Tajes, 2019, p. 13). Nesse sentido, a metamorfose de Celina Machado, assim como a metamorfose de Gregor Samsa, torna-se um

verdadeiro pesadelo, pois agora ela é uma mulher vivendo no corpo de um homem, ou seja, seu drama existencial será prosseguir a vida nesse novo corpo, estranho e contrário à sua identidade de gênero. Isso torna-se evidente nessa passagem na qual a narradora-personagem declara: “Eu pareço um homem. Mas só pareço” (Tajes, 2019, p. 91).

Depois de sofrer essa radical metamorfose, Celina Machado considera, num primeiro momento, ser mais adequado para ela usar roupas masculinas, visto que seu corpo se parece com o corpo de um homem. Por essa razão, ela dirige-se até o quarto do filho adolescente, Chico, tentando encontrar, no guarda-roupa do rapaz, uma camiseta e uma bermuda que pudesse vestir. Nesse momento, o drama da protagonista, iniciado com a metamorfose, ganha contornos de comicidade. Ao acordar, Chico depara-se com aquele homem estranho dentro de seu quarto. Sua primeira impressão é a de que o apartamento, onde morava com sua mãe, havia sido invadido. Desse modo, Chico confunde sua mãe com um suposto ladrão e a atinge com um golpe na cabeça, utilizando uma raquete de tênis.

Após ter sido atingida pelo golpe desferido por Chico, Celina desmaia e é devidamente amarrada por ele com a fita que prendia sua prancha de surfe. Em seguida, o jovem entra em contato com o pai, Roney, ex-marido de Celina, para que este o ajude a solucionar aquela inusitada situação. Nesse momento, Celina que está imobilizada e sendo tratada como se fosse uma criminosa, tenta provar que é ela mesma, Celina Machado, aprisionada naquele corpo masculino. Dessa forma, ela faz uma revelação sobre a vida sentimental de Chico da qual somente ela tinha conhecimento: “— Eu sou tua mãe! Tu me disse ontem de noite que tá ficando com o Rafa. Como é que eu ia saber disso se não fosse a pessoa em quem tu mais confia, a tua mãe?” (Tajes, 2019, p. 20).

Nesse ponto, Celina começa a ser agredida por Chico, que imagina que aquele homem é algum tipo de sequestrador, que raptara a mãe dele e a obrigara a fornecer todas aquelas informações. Nesse sentido, é importante observarmos que a revelação feita por Celina em relação ao envolvimento afetivo entre Chico e Rafa, um colega de escola, provoca protestos por parte de Roney, caracterizado como o típico macho alfa, machista e preconceituoso, o que pode ser visto através de seu discurso questionador, nesse trecho do romance: “— Tu tá ficando com o Rafa? O teu colega de aula? (Idem).

Do mesmo modo, é relevante notarmos que o processo de coisificação da protagonista Celina Machado começa bem no início do romance. Assim como corre a Gregor Samsa em *A metamorfose* (1915), também ocorre com Celina, vista pela própria família como uma aberração, algo vergonhoso que precisa ser ocultado do resto do mundo. Nessa perspectiva, Roney, já admitindo que aquele homem imobilizado é mesmo Celina depois de metamorfoseada, enfatiza que ela deve permanecer dentro do próprio apartamento, o que evidenciamos nessa fala do personagem: “— Ela... ele... essa coisa não pode sair de casa sob hipótese alguma. Tu não vai passar por essa porta, entendeu?” (Tajes, 2019, p. 21). Nesse sentido, o discurso de Roney é bastante revelador no que concerne ao processo de coisificação da protagonista. Assim como Grete, irmã de Gregor Samsa, Roney também se refere à ex-mulher através do substantivo “coisa”, o que a desumaniza plenamente após a metamorfose sofrida e lhe confere o caráter de algo sem valor.

Por sua vez, a postura machista e arrogante do ex-marido de Celina é revelada através dos pensamentos dela. Quando esteve amarrada e estava sendo interrogada por Chico e Roney, a protagonista evoca a imagem de uma prisão, pois ela estava sendo mantida presa dentro de seu próprio apartamento, o qual mantinha sozinha, sem nenhum auxílio financeiro por parte do ex-marido. Diante dessa situação, o comportamento agressivo por parte de Chico e Roney faz com que ela compare os dois a um agente penitenciário e a um diretor de presídio, respectivamente. Nesse ponto da narrativa, Celina revela o comportamento autoritário do ex-marido, nos seguintes termos: “Pensando bem, Roney não parecia o diretor do presídio, mas o péssimo marido que foi enquanto estivemos casados. Sempre sentado na poltrona, com a TV ligada, dando ordens” (Tajes, 2019, p. 25).

Ainda no primeiro dia da metamorfose de Celina Machado, no capítulo dez do romance, há uma referência direta à novela *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka. Quando dona Vera, a diarista, chega para trabalhar e encontra a patroa metamorfoseada naquele corpo masculino, benze-se várias vezes e comenta que a situação da patroa poderia ter sido ainda pior caso Celina tivesse se transformado em uma barata, o que lemos no seguinte trecho: “Dona Vera, a nossa diarista, se benzeu várias vezes quando contei da minha desgraça. Ela sabia quem era Kafka. / — Ainda bem que a senhora não virou uma barata, dona Celina” (Tajes, 2019, p. 27). Nesse sentido, Claudia Tajes demonstra sua leitura de que o inseto protagonista de *A metamorfose* (1915) é uma barata.

No capítulo seguinte, ocorre outra referência explícita à obra-prima kafkiana, quando Celina Machado promove uma comparação entre a sua metamorfose e a metamorfose sofrida por Gregor Samsa. Em ambos os casos, os metamorfoseados mantêm as faculdades mentais de seus corpos anteriores, ou seja, não há nenhuma identificação com seus novos corpos metamorfoseados. Dessa forma, Gregor Samsa continua pensando como homem mesmo no corpo de um inseto e Celina Machado continua pensando e sentindo-se como mulher mesmo no corpo de um homem, conforme demonstra esse trecho da obra: “Assim como Gregor Samsa não pensava como um inseto, apesar de ter virado um bicho cascudo cheio de patas, eu não pensava como homem, embora estivesse transformada em um” (Tajes, 2019, p. 29).

Nessa perspectiva, a metáfora do despertar em um corpo estranho pode ser apreendida como o drama de se descobrir e viver em um corpo com o qual não se tem nenhuma identificação. Desse modo, Celina Machado personifica a situação enfrentada pelas pessoas transgêneras⁴⁰ antes do processo de transição. Embora Celina esteja vivendo em um corpo aparentemente masculino, sua identidade de gênero é feminina. Nesse sentido, ela terá de lutar para que seja respeitado o seu direito de ser considerada uma mulher mesmo após a transformação corporal. Essa é a realidade vivenciada por milhares de pessoas trans, as quais precisam lutar diariamente para que seus direitos civis sejam respeitados.

A esse respeito, faz-se necessário evocarmos o livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (1990), de Judith Butler (1956-), obra de referência no assunto. Ao se referir à heterossexualização do desejo e à cultura predominantemente falocêntrica e heteronormativa, que institui as oposições masculino e feminino, macho e fêmea, Butler teoriza sobre a identidade de gênero, onde as identidades que não se enquadram nessa matriz cultural precisam resistir e lutar diariamente para existir. É o que evidenciamos no pensamento da teórica, expresso nesse trecho:

A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam “existir” – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero”. Nesse contexto, “decorrer” seria uma relação política de direito instituído pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade (Butler, [1990] 2003, p. 39, grifos da autora).

⁴⁰ Segundo Flávia Isis Fortunato Cané, “as pessoas transgêneras são pessoas que não se identificam com o sexo biológico de nascimento, e sim com o sexo oposto ao seu”.

No segundo dia da transformação corporal, Celina pede a Roney para comunicar à supervisora do banco onde trabalha, que ela necessita ausentar-se por alguns dias. A esperança de Celina é de que sua metamorfose seja reversível e ela volte a ser a mulher de outrora. Afinal de contas, ela foi completamente abandonada pela família, pois Roney leva o filho para ficar na casa dele, junto à Valéria, sua atual esposa, até que Celina resolva aquela situação, a qual todos esperam que seja temporária.

No entanto, enquanto a metamorfose de Celina não é revertida, por recomendação de Valéria, Roney indica para Celina a advogada Tiane Alcântara, que sugere à metamorfoseada a adoção de um nome social para evitar qualquer tipo de violência de gênero. Sendo assim, tendo em vista a semelhança física que seu novo corpo tem com o corpo de seu pai, Celina opta por usar o nome paterno: Afonso. Nesse sentido, esse simples gesto da protagonista em se apropriar do nome do pai parece ser uma clara alusão ao patriarcado, algo que ao lado do machismo a autora critica veementemente em sua produção literária.

Portanto, a protagonista tem a possibilidade jurídica de assumir uma identidade masculina, mas essa alternativa é totalmente contrária ao pensamento de Celina, que se identifica como mulher e deseja que todos continuem a respeitá-la e aceitá-la como uma integrante do gênero feminino. Nessa perspectiva, a única mentira que Celina aceita incorporar à sua rotina diária é a de que ela é o irmão que cuidará do apartamento da irmã enquanto esta estiver fora, realizando uma viagem. Essa história é contada a Evandro, o porteiro do prédio, para evitar constrangimentos e confusões ainda maiores e permitir que Celina possa sair de casa sem ser importunada e sem precisar dar explicações sobre o ocorrido.

Numa situação complexa como a enfrentada por Celina Machado é compreensível que ela desejasse os conselhos da melhor amiga, Solange, uma delegada com quem havia desfeito a amizade desde o segundo turno das Eleições de 2018. Nesse ponto, o romance *Macha* (2019) comprova que o intertexto apresenta as marcas do contexto sócio-histórico-político-cultural de sua produção. No caso do romance de Claudia Tajes, o ano de 2018 e a polarização política⁴¹ gerada pelas Eleições, conforme evidenciamos nesse trecho: “Liguei

⁴¹ No contexto das Eleições de 2018, ocorre uma grande polarização política no Brasil. Nesse sentido, a sociedade brasileira dividiu-se em dois grandes blocos: de um lado, os eleitores do candidato Jair Bolsonaro, do Partido Social Liberal (PSL) e, de outro lado, os eleitores do candidato Fernando Haddad, do Partido dos Trabalhadores (PT), ambos concorrendo ao cargo de Presidente da República. Ao longo desse ano, as redes

para Solange, minha melhor amiga da vida inteira, que eu conhecia desde o colégio e com quem rompi no segundo turno das eleições de 2018” (Tajes, 2019, p. 70).

Todavia, se a intenção de Celina Machado ao convidar Solange para visitá-la em seu apartamento era refazer a amizade e informá-la sobre o insólito evento do qual fora vítima, as consequências desse reencontro são as mais traumáticas possíveis. Ao chegar ao apartamento de Celina e não reconhecer a amiga naquele corpo masculino, Solange a agride e a algema, pensando que a protagonista fosse algum meliante. Nesse momento, Celina compara sua situação atual à experiência vivida, diariamente, por milhares de pessoas trans e travestis, as quais são agredidas e, inclusive, mortas por pessoas intolerantes e preconceituosas, que não conseguem aceitá-las como elas realmente são. Nesse contexto, a crítica de Tajes contra essa parcela da sociedade com uma concepção de mundo machista, heteronormativa e homo/transfóbica pode ser lida no seguinte trecho do romance:

Solange me algemou e logo eu estava na mira do revólver dela. Aquilo estava passando de qualquer limite. Em três dias eu já havia sido ameaçada e apanhado mais do que em 48 anos de existência. Então era isso que acontecia com as trans, as travestis, com todo mundo que deixava para trás uma pele e assumia outra? (Tajes, 2019, p. 75).

Confundida com um meliante pela segunda vez em apenas três dias, Celina Machado necessita chamar sua advogada numa tentativa desesperada de convencer Solange de que aquele homem algemado diante dela é realmente sua amiga de escola metamorfoseada num corpo masculino. No entanto, nem o depoimento de Chico, que volta a ficar com a mãe no segundo dia da metamorfose, nem o testemunho da Dra. Tiane Alcântara conseguem fazer com que a delegada acredite naquela história absurda. Para Solange, todos estão tentando ocultar o inexplicável desaparecimento de Celina. Nesse sentido, a delegada propõe três hipóteses para o sumiço repentino de sua melhor amiga. A primeira hipótese era a de que Roney, enfrentando uma crise financeira, tivesse assassinado Celina, com o consentimento de Chico, para ficar com o apartamento dela e com o dinheiro de algum seguro de vida. A segunda hipótese era a de que Chico tivesse matado a mãe acidentalmente durante uma

sociais transformaram-se em verdadeiros campos de batalha e, por essa razão, muitas amizades foram desfeitas e milhares de famílias foram divididas devido às radicais divergências político-ideológicas.

discussão e a terceira hipótese era a de que Celina havia ido embora do país e inventado aquela história estapafúrdia devido à uma crise de meia-idade.

Dessa forma, a situação de Celina Machado complica-se ainda mais, pois a delegada deixa o apartamento ameaçando processar à amiga metamorfoseada por falsidade ideológica e aos três indivíduos⁴² ali presentes por homicídio qualificado. Por sua vez, quando decide retornar ao trabalho, Celina enfrenta ainda o preconceito e a intolerância de Ascânio, o representante da direção do banco, com sede em São Paulo. Nessa perspectiva, Ascânio encarna a figura do típico patrão do mundo capitalista, cujo objetivo central é o lucro da instituição a qual ele pertence. Portanto, ele não está nem um pouco preocupado com a situação de uma funcionária como Celina, que para ele é só mais uma entre tantos outros funcionários iguais e, igualmente, descartáveis, considerando-se que o banco em que Celina trabalhava era uma agência privada. Desse modo, insatisfeito com a mudança corporal de Celina, Ascânio teme que os clientes não apreciem a nova aparência da protagonista e o banco perca correntistas por causa dela, conforme ilustra esse trecho da obra: “O que os clientes vão pensar?/ E os que são contra essa coisa de LGBT-sei-lá-o-quê?/ E se a instituição perder correntistas por sua causa?” (Tajes, 2019, p. 87).

Nesse ponto da narrativa, Ascânio se transforma na personificação de uma parcela da sociedade brasileira no que concerne à discriminação, à intolerância e à violência contra a Comunidade LGBTQIAPN+⁴³. Da mesma forma, Cláudia Tajes nos proporciona uma importante reflexão acerca da dificuldade de inclusão da Comunidade LGBTQIAPN+ no mercado de trabalho. De acordo com a reportagem de Patrick Selvatti e Lara Costa para o *Correio Braziliense*, as vagas no mercado de trabalho brasileiro para pessoas da Comunidade LGBTQIAPN+ cresceram 2% nos últimos dois anos. Mesmo assim, esse número é ainda pouco expressivo se considerarmos a dificuldade que todos da Comunidade LGBTQIAPN+ enfrentam para conseguir uma vaga de trabalho. Segundo os autores, uma pesquisa realizada em 14 estados brasileiros, no ano de 2020, revelou que 38% das empresas têm restrições para contratação de pessoas da Comunidade LGBTQIAPN+. Além disso, os autores enfatizam ainda que, segundo um levantamento realizado pelo LinkedIn, 43% dos funcionários LGBTQIAPN+ consultados relataram “ter sofrido discriminação principalmente por meio de

⁴² Chico, Tiane Alcântara e Celina Machado.

⁴³ A sigla LGBTQIAPN+ significa: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexo, Assexuais, Pansexuais e Não-Binários. Por sua vez, o “+” refere-se a outras identidades e orientações sexuais e a gêneros fluidos, o que reflete a rica diversidade existente. Fonte: *O Globo*.

piadas e comentários homofóbicos por parte de pares e superiores”. Dessa forma, ainda precisamos avançar muito para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária e, por essa razão, romances como *Macha* (2019) são extremamente importantes por suscitarem o debate e a reflexão em torno de um tema de necessária abordagem em todas as instituições de ensino.

Conforme dito anteriormente, Celina Machado nunca cogitou assumir uma identidade masculina, isso foi apenas uma sugestão de sua advogada Tiane Alcântara. Todavia, após uma reunião com sua sócia, a Dra. Almeida, Tiane muda de opinião. Nesse sentido, as duas advogadas chegam ao consenso de que Celina continua sendo a mesma mulher de outrora, a única coisa que mudou foi o aspecto de seu corpo. Sendo assim, a Dra. Almeida declara que elas lutarão judicialmente para que Celina tenha seus direitos de mulher assegurados, o que pode ser visto nesse trecho do romance:

— Você agora tem um pênis, mas não deixou de ser a Celina. Continua pensando, agindo, sentindo, sendo a Celina. Tem que continuar fazendo o que sempre fez, com o nome que sempre teve, é seu direito. E nós vamos lutar junto com você por tudo isso (Tajes, 2019, p. 95).

Nessa perspectiva, as advogadas Tiane Alcântara e Dra. Almeida, finalmente, compreendem a situação vivida por Celina desde a metamorfose e abraçam sua causa. Afinal de contas, não se trata de uma mudança de identidade, mas, sim, de uma reafirmação da identidade já existente, ou seja, não se trata de uma mulher que se identifica com o corpo masculino, trata-se, pelo contrário, de uma mulher, vivendo em um corpo masculino com o qual não tem nenhuma identificação e que deseja tão somente ver seus direitos civis como mulher serem respeitados pela sociedade.

Da mesma forma, além de abordar o relevante e necessário tema da transexualidade, Claudia Tajes, como exímia escritora feminista que é, também tece uma forte crítica à cultura patriarcal e falocêntrica, predominante no pensamento da sociedade brasileira, desde o Colonialismo, no século XVI, até os dias atuais. Desse modo, a protagonista decide ligar para Breison, um ex-namorado que a havia dispensado após alguns encontros. Sendo assim, por meio do discurso de Celina Machado, a autora critica o assédio sexual e a postura machista de alguns homens, que ainda acreditam na superioridade masculina em relação às mulheres e às

demais identidades de gênero pelo simples fato de possuírem um pênis, o que podemos evidenciar nesse trecho do longo desabafo da narradora-personagem:

Não, eu não liguei para discutir a relação. Que relação? Faz meses que a gente não se relaciona. O que eu quero, então? Eu só quero dizer que acho muito possível, extremamente possível, alguém ter um pau no meio das pernas e não ser um escroto. Se houver algum duplo sentido nessa minha frase, me desculpe, não foi a intenção. Eu acho que um sujeito pode existir sem achar que o mundo gira em torno do pau dele. Porque, sejamos sinceros, o pau do sujeito é o de menos no conjunto. Para quem se relacionar com ele, seja mulher, seja homem, seja quem for, o pau é a menor das preocupações. Não, isso não foi uma indireta pra você. Dureza – e sem duplo sentido, porque nem é o seu caso – é aguentar os efeitos colaterais do pau do sujeito. Ele achar que sabe tudo – só porque tem um pau. Ele tratar as pessoas com grosseria, ele assediar, ele ser espaçoso, ele ser inconveniente – só porque tem um pau. Foi-se o tempo em que um pau conquistava o mundo (Tajes, 2019, p. 98).

No quinto dia da metamorfose de Celina Machado, as advogadas do escritório Almeida, Alcântara & Filha convocam uma coletiva de imprensa para que sua cliente relate a inexplicável metamorfose que ela havia sofrido e sua vontade de prosseguir a vida normalmente e ter assegurados todos dos seus direitos como mulher, mesmo com um corpo de aspecto masculino. Essa ideia perpassa todo o romance e aparece já no título da obra, no qual ocorre a assimilação do recorrente qualificador masculino “macho” e a formação do qualificador feminino “macha”, que surge como um neologismo. Afinal de contas, não é comum o emprego do termo “macha” para designar a fêmea de nenhuma espécie. Desse modo, são utilizadas as oposições “macho” e “fêmea”, como é o caso das cobras, por exemplo: cobra macho e cobra fêmea.

Nesse sentido, a protagonista desse romance pode ser vista como uma boa representante do empoderamento feminino, pois, seguindo a lógica do pensamento da autora, se o homem é o macho da espécie humana, a mulher é a macha, o que faz com que a mulher se aproprie do poder antes vinculado ao macho da espécie, segundo o ultrapassado pensamento falocêntrico. Aliás, o qualificador “macha” aparece também no sobrenome da protagonista (Macha + do), o que reforça o empoderamento feminino através da assimilação do qualificador “macho”, termo referencial da cultura machista. Portanto, Celina Machado é macha porque é mulher, e é macha porque é uma mulher empoderada, conhecedora dos seus direitos e incansável na luta por seus ideais.

Depois de conceder entrevista coletiva a um pequeno grupo de repórteres, Celina Machado torna-se uma celebridade instantânea na Internet, graças à divulgação do seu depoimento em diversos *sites* e redes sociais. Nesse contexto, Valéria, a atual esposa de Roney, torna-se a assessora de imprensa de Celina. O dado curioso é que antes da metamorfose, Celina não suportava Valéria, vista anteriormente como sua rival. No entanto, após a metamorfose, Valéria mostra-se mais empática do que Roney, o homem com quem Celina viveu boa parte de sua vida, o que reforça a ideia de que as mulheres necessitam estar unidas na luta por seus direitos frente a uma sociedade ainda visivelmente marcada pela herança cultural do patriarcado.

Durante a coletiva de imprensa, um dos repórteres questiona se Celina estaria disposta a se submeter a um teste de DNA para comprovar que “aquele homem” era, de fato, Celina Machado metamorfoseada. Essa sugestão do repórter é acolhida pelas advogadas de Celina, que percebem que o teste de DNA é a forma mais eficaz de provar a veracidade da história compartilhada por sua cliente através da mídia. Então, no quinto dia de sua transformação corporal, Celina Machado é levada pelas advogadas até um laboratório para a realização do referido teste. Na saída, Celina recusa a carona oferecida pelas advogadas e decide voltar para casa andando. Tendo em vista que Celina Machado é uma mulher vivendo em um corpo masculino, ela pensa e age como a mulher que sempre foi e continua sendo. Nessa perspectiva, ela usa maquiagem e roupas femininas, algo que sempre fez parte de sua rotina diária. Entretanto, essa maquiagem e esse vestuário feminino em um corpo visto por uma parcela da sociedade como “não adequado para isso”, transforma-se em algo considerado errado, proibido e, inclusive, “anormal”, o que será expresso por meio dos comentários homo/transfóbicos dos quais a protagonista é vítima, andando pelas ruas da cidade. É o que evidenciamos nesse trecho do romance:

“Ui, como ele tá bonito”, “aposto que a calcinha dele é furada na bunda”, “Como é que não tem vergonha de sair assim?”. Alguns poucos me reconheceram, “olha o safado que inventou que era mulher”. Achei que estava sendo seguida por três playboys, talvez fosse paranoia. Mesmo assim, entrei em um café cheio de senhoras e chamei um Uber (Tajes, 2019, p. 119, grifos da autora).

Nessa perspectiva, Celina Machado sente na pele o dilema enfrentado, diariamente, por milhares de pessoas transgêneras no Brasil, o país que mais mata pessoas trans no mundo. Segundo o “Dossiê Assassinatos e Violências Contra Travestis e Transexuais Brasileiras”, da

ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), o Brasil lidera o ranking de assassinatos de pessoas trans pelo décimo quarto ano consecutivo, ficando à frente de países como o México e os Estados Unidos, segundo e terceiro lugares, respectivamente. De acordo com o dossiê, em 2022, 131 pessoas trans foram assassinadas, entre elas 130 mulheres trans e travestis e um homem trans. Da mesma forma, o dossiê aponta que a maioria das vítimas (90% do total) eram jovens, com idades entre 15 e 40 anos. Outro dado alarmante é fornecido pelo GGB (Grupo Gay da Bahia), a organização não governamental em defesa dos direitos dos homossexuais mais antiga do Brasil, que constata a morte de uma pessoa trans a cada 34 horas.

Depois de ter vivenciado essa experiência traumática, Celina Machado evoca uma leitura feita por ela, na adolescência, e estabelece uma comparação entre as bruxas na Idade Média e as pessoas trans na contemporaneidade. Segundo a protagonista, as “bruxas” eram, na verdade, mulheres que haviam sido expulsas de casa por terem se recusado a se casar com algum pretendente escolhido pelo pai (negação ao patriarcado), por terem sido flagradas com algum serviçal ou porque haviam engravidado antes do casamento. De modo geral, as motivações para cada expulsão “[...] diziam respeito ao que a mulher fazia com o próprio corpo” (Tajes, 2019, p. 133).

Após serem expulsas de casa, essas mulheres acabavam vivendo à margem, escondidas nos bosques, formando comunidades clandestinas numa tentativa de sobrevivência. Sendo assim, considerando-se as precárias condições em que viviam, quando essas mulheres eram vistas, elas tinham uma aparência lamentável: sujas, desgrenhadas e vestindo trapos de roupas. Por essa razão, todo um imaginário de bruxa como sinônimo de ser maligno e dotado de poderes mágicos foi criado em torno dessas mulheres. Nessa perspectiva, muitas mulheres inocentes foram capturadas nos bosques, torturadas e assassinadas nas fogueiras por serem as bruxas que elas nunca foram. É nesse sentido que Celina Machado compara as bruxas na Idade Média às pessoas consideradas “diferentes” do pensamento social dominante, na contemporaneidade, porque o que todas elas têm em comum é se mostrarem contrárias à ideologia machista, falocêntrica e heteronormativa, o que evidenciamos nesse trecho do romance:

Um homem que não se sente homem, uma mulher que não é mulher, alguém que virou o que não reconhece ou que quer virar o que de fato se sente. Tantos séculos

depois da Idade Média, a fogueira não pode ser o meu destino. Ainda que, olhando em volta, isso não pareça tão impossível (Tajes, 2019, p. 134).

Já a parte final do romance deixa muitas situações a cargo da imaginação do leitor. Sendo assim, não sabemos o que aconteceu à Celina na festa dos 30 anos de formatura do colégio nem qual foi a reação dos ex-colegas ao reencontrá-la em sua versão pós-metamorfose. Da mesma forma, não é revelado o resultado do teste de DNA feito pela protagonista. Numa situação como a dela, teria seu DNA também se modificado ou permaneceu inalterado? Também não somos informados se Celina teve ganho de causa na Justiça pelas ações judiciais movidas contra o banco, seus superiores e ex-colegas de trabalho por preconceito e discriminação. Afinal de contas, Eliane, a gerente do banco, chegou a comunicar à Celina que a Assistência Social pensava em aposentá-la “por invalidez”, o que materializa bem a postura absurda e discriminatória de seus colegas e superiores. Nesse sentido, Claudia Tajes permite com que o leitor, através de sua leitura, escreva juntamente com ela o final desse magnífico romance.

No entanto, o maior suspense é reservado para o último parágrafo de *Macha*. Assim como Luis Fernando Verissimo, Claudia Tajes é perita no uso da ironia fina e do bom humor. Dessa forma, a autora diverte-se com uma possível reversão da metamorfose de Celina Machado, deixando, em aberto, se sua protagonista conseguirá ou não reconquistar seu corpo feminino de outrora, o que pode ser lido nesse derradeiro trecho da obra:

Reúno coragem para colocar a mão no meu marco zero. Se o pinto tiver sumido, pego Chico e vou viver em algum lugar bem longe, Portugal não adianta, metade dos meus amigos se mudou para Portugal no último ano. Se o pinto tiver sumido, tudo estará resolvido. Poesia numa hora dessas. Se o pinto tiver sumido. Se o pinto tiver. Se o pinto. Se o. Se. Será? (Tajes, 2019, p. 140).

Portanto, ao fazer uma releitura criativa da novela *A metamorfose*, de Franz Kafka, Claudia Tajes faz bem mais do que uma homenagem ao grande autor tcheco; ela suscita debates bastante pertinentes nos dias atuais, tais como a discriminação em relação à Comunidade LGBTQIAPN+ e a violência de gênero. Nesse sentido, a metamorfose da protagonista Celina Machado em um corpo masculino configura-se como uma crítica construtiva contra uma herança cultural notadamente machista, falocêntrica e heteronormativa. Assim, Celina Machado pode ser apreendida como uma alegoria de todos

aqueles que sofrem na pele, diariamente, por serem diferentes do que o senso comum designa como “normal”. Sendo assim, a autora parece estar afirmando às mulheres e a todas as minorias que é necessário ser “macha” ou “maches” para ocuparem os lugares que são seus por direito e que não estão mais reservados exclusivamente a quem possui um pênis.

4.7.2 *Macha*, de Claudia Tajés: uma releitura feminina de *A metamorfose*

O romance *Macha* (2019), de Claudia Tajés, apresenta inúmeras semelhanças com a novela *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka. A primeira delas refere-se à antecipação do clímax. Assim como ocorre no texto-fonte kafkiano, no romance de Claudia Tajés a metamorfose da protagonista Celina Machado também é anunciada no início, sendo que os capítulos subsequentes servem para mostrar as consequências dessa radical transformação corporal na vida dessa mulher. Da mesma forma, em ambas as obras, as metamorfoses relatadas são eventos matutinos e inexplicáveis. Não existe nenhuma explicação para a ocorrência delas, o que nos leva a observar que Claudia Tajés seguiu à risca a lógica kafkiana, na qual o absurdo não pode nem deve ser explicado, apenas presenciado ou vivido.

Outra semelhança com o texto-fonte kafkiano pode ser vista na passagem em que Celina Machado pergunta-se por qual razão uma tragédia como aquela havia acontecido justamente com ela, conforme ilustra esse trecho do romance: “Se eu nunca quis ser homem, se nem por brincadeira ou desespero desejei isso para mim, por que uma desgraça dessas havia acontecido comigo?” (Tajés, 2019, p. 15). Essa é a mesma reação de Gregor Samsa ao contemplar seu corpo metamorfoseado: “— O que aconteceu comigo? – pensou” (Kafka, [1915] 2018, p. 7).

Também é importante ressaltarmos que, mesmo depois de metamorfoseados, os dois protagonistas mantêm suas faculdades mentais em consonância com seus corpos anteriores às transformações corporais, ou seja, Gregor Samsa continua pensando como homem mesmo num corpo de inseto e Celina Machado continua pensando e agindo como mulher mesmo dentro de um corpo masculino, conforme evidenciamos nesse trecho:

Eu sofri uma metamorfose. O que me levava a filosofar: se Gregor Samsa, mesmo inseto, continuava a pensar como homem, e eu, no momento homem, continuava a

pensar como mulher, então a borboleta voava colorida pelo mundo com pensamento de lagarta. Fazia sentido (Tajes, 2019, p. 113).

Por outro lado, os dois textos também possuem diferenças bem significativas. A primeira delas refere-se ao foco narrativo. *A metamorfose* (1915) apresenta um narrador onisciente em terceira pessoa, e *Macha* (2019) é narrado em primeira pessoa pela narradora-personagem Celina Machado. Do mesmo modo, as duas obras diferem quanto ao tom. Se na novela *A metamorfose* (1915) predomina o tom neutro, objetivo e, por vezes, soturno, no romance *Macha* (2019) o tom predominante é o cômico, com diversas cenas inusitadas e bem-humoradas. Nesse sentido, destacamos duas cenas nas quais o humor é utilizado com perfeição. A primeira delas é a cena na qual dona Vera, a diarista, mostra-se preocupada em relação ao que aconteceu com a patroa, temendo que a metamorfose de Celina Machado pudesse ser uma doença contagiosa e ela também ser infectada. Nessa perspectiva, a diarista questiona a patroa: “— Será que não é contagioso?”, ao que Celina, em tom de pilhéria, responde: “— Saberemos amanhã, quando a senhora acordar” (Tajes, 2019, p. 31).

Por sua vez, o segundo exemplo escolhido é a cena na qual Celina Machado, depois de ter realizado uma reunião com Valéria, sua assessora de imprensa, afirma que estava bastante seletiva em relação à divulgação de sua metamorfose na imprensa brasileira. Desse modo, a nova celebridade da Internet só apareceria se fosse para ilustrar as capas dos jornais locais ou ser manchete no Fantástico⁴⁴ ou no Globo Repórter⁴⁵. Nesse caso, a protagonista se define como uma nova espécie, a qual o telespectador precisava conhecer a origem e o tipo de alimentação, conforme evidencia-se nesse trecho:

Combinamos que ela [Valéria] faria a triagem dos convites que não paravam de chegar. Jornais da cidade: toparia, desde que fosse matéria de capa. Fantástico: aceitaria no ato. Se Valéria conseguisse cavar uma matéria no Globo Repórter, eu explicaria ao Brasil quem é, de onde vem, do que se alimenta Celina Machado (Tajes, 2019, p. 114).

⁴⁴ O Fantástico é um telejornal dominical da Rede Globo de Televisão, em forma de revista eletrônica, que está no ar desde o dia 5 de agosto de 1973, sendo um dos programas de maior audiência da emissora. Fonte: Memória Globo.

⁴⁵ O Globo Repórter é um programa semanal da Rede Globo de Televisão, que vai ao ar às sextas-feiras, mostrando reportagens repletas de aventura e com foco na ciência e na natureza. O programa estreou no dia 3 de abril de 1973, sendo um dos programas mais antigos da emissora ao lado do Fantástico. Fonte: Memória Globo.

Também notamos que as duas obras diferem quanto ao gênero de seus protagonistas, o que consideramos ser o grande mérito do intertexto brasileiro. Na obra-prima kafkiana, temos um protagonista masculino, caixeiro-viajante, chamado Gregor Samsa, de idade indeterminada e, no romance de Claudia Tajés, temos uma protagonista feminina, bancária, de 48 anos de idade, chamada Celina Machado. Nessa perspectiva, ao eleger como protagonista de seu romance uma personagem feminina e ao imaginar os dilemas pelos quais ela passaria caso acordasse em um corpo masculino, Claudia Tajés consegue abordar o extremamente relevante tema da transexualidade na Literatura além de tecer críticas contra a intolerância, a violência de gênero, os preconceitos arraigados e demais resquícios de uma herança cultural notadamente patriarcal, machista, falocêntrica e heteronormativa.

Diante disso, podemos afirmar que, na relação antropofágica estabelecida entre a novela *A metamorfose* (texto-fonte) e o romance *Macha* (intertexto), o processo de assimilação produz um novo texto totalmente original, que subverte o sentido primeiro da obra-prima kafkiana e ainda reflete o contexto sócio-histórico-político-cultural brasileiro de sua produção. Sendo assim, a releitura que Claudia Tajés faz da novela *A metamorfose* (1915) comprova que os grandes clássicos não devem ser imitados; eles devem ser devorados, assimilados e transformados em novos textos, por meio da criatividade dos escritores antropófagos contemporâneos.

CONCLUSÃO

Ao longo dessa pesquisa, procuramos demonstrar que os escritores brasileiros, ao assimilarem o tema da metamorfose da tradição literária ou revisitarem a novela *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, produzem outras obras, que refletem o contexto sócio-histórico-político-cultural brasileiro de suas produções e se transformam, portanto, em verdadeiras metamorfoses d'*A metamorfose*. Nesse sentido, embora ainda carreguem consigo aspectos semelhantes aos da obra original (texto-fonte), as novas criações literárias (intertextos) tornam-se novas obras, completamente originais, através do processo antropofágico de criação literária.

Nessa perspectiva, antes das considerações finais, propomos uma recapitulação do que foi realizado ao longo desse trabalho. Sendo assim, no primeiro capítulo, realizamos um percurso histórico para elencarmos os grandes clássicos da Literatura que trabalharam o tema da metamorfose antes de Franz Kafka. Nesse contexto, apresentamos as seguintes obras: *Odisseia* (séc. VIII a.C.), de Homero, *O asno de ouro* (séc. II d.C.), de Apuleio, *As metamorfoses* (séc. VIII d.C.), de Ovídio, *As mil e uma noites* (séc. IX d.C.) e *Sonho de uma noite de verão* (1594), de William Shakespeare.

Na *Odisseia* (séc. VIII a.C.), segundo o pesquisador e crítico literário Salvatore D'Onofrio, encontramos a primeira metamorfose da História da Literatura, onde a feiticeira Circe transforma os companheiros de Ulisses em porcos. Todavia, conforme já observamos em nossa pesquisa anterior (Crizel, 2020, p. 22), provavelmente a metamorfose mais antiga seja a relatada no livro de Gênesis, da *Bíblia*, no qual Deus cria o homem a partir do pó da terra, conforme vemos no versículo 7 do segundo capítulo: “E formou o Senhor Deus o homem a partir do pó da terra e soprou em seus narizes o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente” (Gênesis, 2:7).

Em *O asno de ouro* (séc. II d.C.) acompanhamos a história do jovem Lúcio, que passa no próprio corpo um emplasto com propriedades mágicas, procurando transformar-se em uma ave. No entanto, ao passar o emplasto errado, acaba se metamorfoseando em um asno. Nessa obra, assim como ocorre na *Odisseia*, a metamorfose também é ocasionada por meio de uma ação mágica, só que nesse caso o agente transformador é uma poção mágica e não o feitiço lançado por uma feiticeira, como é relatado no poema de Homero.

Já nas metamorfoses relatadas por Ovídio na obra *As metamorfoses* (séc. VIII d.C.), observamos dois tipos de metamorfoses. As metamorfoses dos deuses são temporárias e eles as utilizam para punirem a humanidade ou para realizarem seus desígnios pessoais. Todavia, quando esses mesmos deuses transformam os humanos em animais ou em outros elementos da natureza, essas metamorfoses são definitivas e surgem como uma forma de punição divina.

Por sua vez, em *As mil e uma noites* (séc. IX d.C.), vemos um gênio, que havia raptado uma bela princesa, transformar um jovem calândar em um macaco. A motivação para essa ação foi em razão da jovem princesa estar tendo um relacionamento amoroso com o jovem calândar. Nesse sentido, é relevante observarmos que a princesa Dama da beleza não é a figura da típica mocinha indefesa, destinada a ser salva pelo príncipe varonil no final do conto. Mas, pelo contrário, aqui há uma inversão magistral e é a princesa quem salva o príncipe. Afinal de contas, a princesa é uma poderosa feiticeira, que trava uma luta mortal contra o gênio raptor, destruindo-o no final do conto e revertendo a metamorfose do segundo calândar antes de morrer. Nessa narrativa, temos mais um exemplo de metamorfoses temporárias e também múltiplas metamorfoses, pois a princesa e o gênio, assim como os deuses dos poemas de Ovídio, conseguem metamorfosear-se em qualquer espécie animal.

Já em *Sonho de uma noite de verão* (1594), Puck, um elfo, castiga Novelo, um ator desafortunado, que foi flagrado ensaiando uma peça nas proximidades onde repousa Titânia, a Rainha das fadas. Essa circunstância totalmente ocasional e nada intencional do jovem ator é interpretada por Puck como uma grande ofensa e, por essa razão, o elfo decide castigar o ator, transformando sua cabeça na cabeça de um asno. Essa ação facilmente nos remete ao romance *O asno de ouro*, de Apuleio, obra anterior à peça de Shakespeare e que pode, sim, ter servido como seu texto-fonte. No entanto, a metamorfose de Novelo é bastante peculiar. Nesse caso, somente a cabeça do ator é metamorfoseada na cabeça de um asno, permanecendo o restante do seu corpo inalterado. Desse modo, a metamorfose de Novelo surge como um outro tipo de metamorfose, pois além de temporária, ela também é parcial.

No segundo capítulo, analisamos a novela *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka e realizamos uma análise contrastiva entre a obra-prima kafkiana e os primeiros textos na História da Literatura a trabalharem o tema da metamorfose corporal. Nesse sentido, entendemos que a novela de Kafka se tornou a mais célebre representante do tema da metamorfose por se distanciar dos demais textos anteriores com a mesma temática. Dessa forma, consideramos que a inexplicabilidade para a metamorfose sofrida por Gregor Samsa e

também a misteriosa natureza do inseto resultante dessa transformação corporal extrema são os elementos distintivos na comparação estabelecida entre a novela kafkiana e os textos clássicos anteriores a ela. Afinal de contas, em todas as outras obras (*Odisseia*, *O asno de ouro*, *As metamorfoses*, *As mil e uma noites* e *Sonho de uma noite de verão*) a razão para as metamorfoses sofridas pelos personagens metamorfoseados é explicada, ou seja, todas elas são metamorfoses ocasionadas pela ação mágica, através de feiticeiras, deuses, gênios ou elfos. Por outro lado, na novela kafkiana, não encontramos esses seres mágicos, porque o insólito, em Kafka, é mostrado no mundo circundante como um evento banal da vida cotidiana. Esse é o diferencial da escrita kafkiana e a razão para seu incontestável sucesso: o absurdo não pode nem deve ser explicado, apenas presenciado ou vivido, conforme já havíamos dito anteriormente.

No terceiro capítulo, observamos que os primeiros estudos comparados apresentaram uma intencionalidade de cunho patriótico. Nesse sentido, os primeiros comparatistas procuravam, através dos seus estudos, exaltar determinado autor de suas referidas pátrias ou demonstrar que suas nações haviam compreendido ou assimilado melhor determinado autor do que as outras nações. Em contrapartida, na atualidade, a Literatura Comparada, graças ao seu caráter interdisciplinar e transcultural, tem contribuído para a formação de uma nova tradição literária e para a descoberta de tantas vozes silenciadas ou esquecidas pelo cânone excludente, contribuindo, assim, para a diminuição das injustiças sociais e também literárias, conforme destacado pelo professor e pesquisador Eduardo F. Coutinho.

Já a intertextualidade nasce da apropriação das noções de dialogismo e polifonia postulados por Mikhail Bakhtin e reformuladas pela semioticista Julia Kristeva, em 1966. Nessa perspectiva, Kristeva observa na Literatura o mesmo movimento dialógico identificado por Bakhtin no romance polifônico de Dostoiévski. Nesse contexto, a teórica substitui a noção de “vozes” pela noção de “textos” em diálogo permanente e apresenta a primeira definição de intertextualidade como o texto se constituindo através do diálogo com outros textos como um verdadeiro “mosaico de citações” (Kristeva, [1966] 2005, p. 68). Sendo assim, notamos que já em sua origem a própria intertextualidade torna-se um bom exemplo de assimilação e transformação, originando-se da apropriação das noções de dialogismo e polifonia desenvolvidos por Bakhtin, assimiladas e transformadas pela antropófaga Julia Kristeva.

No entanto, após a sua primeira definição, observamos, ao longo do capítulo, que muitos outros teóricos se dedicaram ao estudo da intertextualidade e também deixaram suas

contribuições teóricas. Sendo assim, ao reformular o conceito original desenvolvido por Julia Kristeva, Roland Barthes afirma que “[...] todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis” (Barthes, [1973] 2004, p. 275-276). Nessa perspectiva, corroborando o pensamento de Barthes, essa Tese também é um intertexto e mantém um diálogo intertextual com outros textos através da tradução, da citação e da paráfrase. Assim como o leão de Paul Valéry, também nos tornamos antropófagos e devoramos, assimilamos e transformamos os textos dos ficcionistas e teóricos que mais admiramos. Esperamos, portanto, termos realizado uma boa digestão textual.

Também observamos que a paródia surge como uma forma expressiva de contestação aos modelos saturados da tradição literária. Nessa perspectiva, o parodiador assimila e transforma uma obra anterior, transformando-a em uma nova obra, dotada de novos sentidos. Por conseguinte, observamos que a paródia, embora apresente o elemento cômico, não necessita ridicularizar o modelo assimilado, conforme enfatiza a pesquisadora Maria Gloria Cusumano Mazzi. Da mesma forma, destacamos o caráter parricida da paródia apontado por Affonso Romano de Sant’Anna, no qual é necessário que o parodiador transforme/deforme o modelo assimilado para construir um texto paródico, que modifique a imagem da obra anterior, subverta seu sentido original e atribua-lhe novos sentidos.

Nessa mesma perspectiva, a antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade surge como um projeto artístico-ideológico de renovação da cultura e das artes brasileiras. Com a escrita e a publicação do *Manifesto antropófago* (1928), Oswald reage contra a dependência cultural brasileira e a assimilação passiva, sem questionamentos nem contestação, das influências artísticas e culturais luso-europeias introjetadas no pensamento coletivo brasileiro desde o processo colonizador no século XVI. Dessa forma, tendo em vista que não é possível viver sem sofrer a influência das culturas estrangeiras, as quais foram incorporadas à nossa cultura, Oswald de Andrade propõe o ato antropofágico de devoração da cultura do (Outro) para a assimilação e a transformação em um produto artístico-cultural verdadeiramente (Nosso). Nesse sentido, Oswald assinala que o antropófago brasileiro necessita assimilar somente o que a cultura estrangeira apresenta de melhor e transformá-la em um produto artístico-cultural autêntico, dotado de novos sentidos e com os traços característicos do contexto sócio-histórico-político-cultural brasileiro de suas produções, o que contribuiria para a construção da nossa identidade cultural.

Por sua vez, no quarto capítulo, analisamos oito textos brasileiros que trabalham o tema da metamorfose corporal e contrapomos esses textos à leitura da novela *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, de modo a apontarmos não apenas as semelhanças existentes entre esses textos comparados, mas, principalmente, o que torna esses textos brasileiros verdadeiras metamorfoses d'*A metamorfose*. Num primeiro momento, podemos observar a criatividade dos autores nacionais tanto na assimilação do tema da metamorfose da tradição literária como no processo de reescrita da obra-prima kafkiana. Também observamos que nenhum dos autores brasileiros imita, passivamente, o texto-fonte kafkiano. Nessa perspectiva, em nenhuma das obras encontramos um determinado sujeito despertando, pela manhã, metamorfoseado em um inseto monstruoso. Sendo assim, os autores brasileiros tornam-se bastante originais ao apresentarem metamorfoses tão distintas da metamorfose de Gregor Samsa. Dessa forma, elencaremos, a seguir, as metamorfoses idealizadas pelos escritores brasileiros.

No conto “Metamorfose” (1926), de Humberto de Campos, vemos um homem ser transformado em um porco através de uma máquina dotada de propriedades metamórficas, praticamente mágicas. Já em “Teleco, o coelhinho” (1965), de Murilo Rubião, encontramos um coelho com o dom de se metamorfosear em outros animais. Por sua vez, no conto “O arquivo” (1972), de Victor Giudice, vemos um homem ser transformado em um arquivo de metal. Já os contos “A metamorfose” (1982) e “Metamorfose” (2001), de Luis Fernando Verissimo, apresentam, respectivamente, uma barata sendo metamorfoseada em uma mulher e um jovem brasileiro sendo metamorfoseado no próprio Franz Kafka. No conto “O inseto” (2005), de Lúcia Bettencourt, vemos uma barata se transformar em um homem de rosto exótico. Já o conto infantojuvenil “A metamorfose do Lívio” (2009), de Liana Leão, apresenta um menino se transformando em lagartixa e seus demais colegas de escola se transformando em insetos variados. Por fim, no romance *Macha* (2019), de Claudia Tajés, encontramos uma mulher de meia-idade se transformando em um homem de idade mais avançada, sendo que o novo corpo da protagonista se assemelha ao corpo de seu pai.

Portanto, ao elegerem novas e criativas metamorfoses para suas obras, os autores brasileiros subvertem, plenamente, o sentido original da obra-prima kafkiana, ou seja, um jovem caixeiro-viajante, que desperta metamorfoseado em um inseto monstruoso, é ferido mortalmente pelo próprio pai, depois é rejeitado e abandonado pela família e acaba morrendo solitário num quatinho sujo e sombrio. Também consideramos que os autores Humberto de

Campos, Murilo Rubião e Victor Giudice apenas assimilam o tema da metamorfose, muito provavelmente, a partir da leitura da novela kafkiana, e os autores Luis Fernando Verissimo, Lúcia Bettencourt, Liana Leão e Claudia Tajés promovem releituras explícitas da obra-prima de Kafka.

Dessa forma, considerando as teorias estudadas nessa pesquisa, podemos assinalar que todos os textos brasileiros aqui analisados podem ser considerados, segundo a concepção teórica de Gérard Genette, como representantes da transposição temática, pois há uma subversão plena do sentido original do texto-fonte kafkiano. Da mesma forma, por apresentarem o elemento cômico, podemos considerar os contos “A metamorfose” (1982), “Metamorfose” (2001) e o romance *Macha* (2019) como representantes da paródia, reforçando a ideia de que parodiar não significa ridicularizar o modelo assimilado. Afinal de contas, o que os dois autores gaúchos fazem é exatamente o contrário de contestar a obra anterior ridicularizando-a. Nessa perspectiva, Luis Fernando Verissimo e Claudia Tajés, através de suas obras, prestam homenagem a Franz Kafka e exaltam a força expressiva de sua grande obra-prima.

Nesse mesmo sentido, no ano do centenário da morte de Franz Kafka, essa pesquisa também pretende metamorfosear-se numa singela homenagem ao Autor, que ajudou a escrever as mais singulares páginas da História da Literatura e, desse modo, tornou possível a obra literária de inúmeros kafkianos, tanto sucessores como precursores. Da mesma forma, à exceção de Luis Fernando Verissimo e Claudia Tajés, autores de grandes best-sellers no país, os demais escritores, embora extremamente talentosos, ainda são pouco conhecidos por parte do grande público leitor brasileiro. Nesse sentido, justifica-se também a relevância dessa pesquisa por sua tentativa genuína de divulgar esses grandes autores e suas obras através das análises contrastivas com a novela *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka.

Diante disso, concluímos que a antropofagia cultural, no âmbito dos estudos comparados, contribui para a ampliação da riqueza transcultural tanto da Literatura como das artes em geral, demonstrando que as obras clássicas dialogam e coexistem com as obras contemporâneas. Da mesma forma, na relação antropofágica estabelecida entre a novela *A metamorfose* (texto-fonte) e os textos brasileiros aqui analisados (intertextos), o texto-fonte kafkiano foi devidamente devorado, assimilado e transformado pelos autores antropófagos nacionais, que subverteram o sentido original da obra-prima kafkiana e atribuíram-lhe novos sentidos, os quais refletem o contexto sócio-histórico-político-cultural brasileiro de suas

produções. Por essa razão, podemos afirmar que os autores brasileiros realmente (re)escrevem, modificam e atualizam a obra-prima de Kafka, tornando suas obras verdadeiras metamorfoses d'A *metamorfose*. Desse modo, demonstramos através dessa pesquisa, que a assertiva de Antonio Candido está mais atual do que nunca e, parafraseando o grande mestre da crítica literária nacional e indo um pouco mais além, podemos, inclusive, afirmar que estudar Literatura, independente da nacionalidade, é estudar Literatura Comparada.

REFERÊNCIAS

A CADA quatro horas, ao menos uma mulher é vítima de violência. **Rede de Observatórios da Segurança**, 6 mar. 2023. Disponível em: <http://observatorioseguranca.com.br/violencia-mulher-feminicidio/>. Acesso em: 6 out. 2023.

ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. *In*: ADORNO, Theodor. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

A FORMA DA ÁGUA. Direção de Guillermo del Toro. São Paulo: Fox Film do Brasil, 2018. 1 DVD (123 min.).

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ALÓS, Anselmo Peres. Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. **Organon**, Porto Alegre, v. 27, n. 52, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33469/21342>. Acesso em: 7 out. 2023.

ALSELMI, André Luiz. **Literatura comparada**. Rio de Janeiro: SESES, 2016.

AMORIM, Marcel Alvaro de. Da adaptação à transconstrução: antropofagia como uma metodologia translocal. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, Maringá, v. 40(2), p. 1-12, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/36387/pdf>. Acesso em: 11 out. 2023.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago** e outros textos. (Orgs.) Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ANDREOLLA, Renata; OLIVEIRA, Rejane Pivetta de.. Tropicália e Mangubeat: antropofagia nas contraculturas brasileiras. **REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS**, [s.l.], v.2, n.22, p. 324-347, 2019. Disponível em: periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3532. Acesso em: 10 out. 2023.

ANÔNIMO. **As mil e uma noites**. Tradução: Alberto Diniz. Versão de Antoine Galland. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. v. 1.

APULEIO. **O asno de ouro**. Tradução: Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas: Maria Helena da Rocha Pereira. 3. ed. Lisboa: Calouste, 2008.

BALDENSPERGER, Fernand. Literatura comparada: a palavra e a coisa. Tradução: Ignácio Antônio Neis. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.) **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BARTHES, Roland. Texto (teoria do). *In*: BARTHES, Roland. **Inéditos**: teoria. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. v. 1.

BETTENCOURT, Lúcia. O inseto. *In*: BETTENCOURT, Lúcia. **A secretária de Borges**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BETZ, Louis Paul. Observações críticas a respeito da natureza, função e significado da história da literatura comparada. Tradução: Sonia Zyngier. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.) **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BEZERRA, Juliana. Povos bárbaros. **Toda Matéria**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/povos-barbaros/>. Acesso em: 5 out. 2023.

BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada**: Velho e Novo Testamentos. Tradução: João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BIOGRAFIA Claudia Tajés. **Agência Riff**, Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <https://www.agenciariff.com.br/autores/claudia-tajes/>. Acesso em: 7 out. 2023.

BIOGRAFIA Humberto de Campos. **Academia Brasileira de Letras**, Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <https://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm%3Fsid%3D221/biografia>. Acesso em: 7 out. 2023.

BIOGRAFIA Lúcia Bettencourt. **Wikipédia**, [s.d.]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%BAcia_Bettencourt. Acesso em: 7 out. 2023.

BIOGRAFIA Luis Fernando Verissimo. **Wikipédia**, [s.d.]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Luis_Fernando_Verissimo. Acesso em: 17 de abril de 2022.

BIOGRAFIA Murilo Rubião. **Wikipédia**, [s.d.]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Murilo_Rubi%C3%A3o. Acesso em: 17 de abril de 2022.

BIOGRAFIA Victor Giudice. [Victorgiudice.com](http://victorgiudice.com), [s.d.]. Disponível em: <http://victorgiudice.com/vida.html>. Acesso em 17 de abril de 2022.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. A literatura comparada no Brasil. **Organon**, Porto Alegre, v. 10, n. 24, 2012. Disponível em: seer.ufrgs.br/organon/article/view/28687. Acesso em: 8 out. 2023.

BLOOM, Harold. **A anatomia da influência**: literatura como modo de vida. Tradução: Ivo Korytowski e Renata Telles. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

BLOOM, Harold. **Shakespeare**: a invenção do humano. Tradução: José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BLOOM, Harold. **Um mapa da desleitura**. Tradução: Thelma Mé dici Nóbrega. Tradução do Prefácio: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. *In*: BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. Tradução: Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **O livro dos seres imaginários**. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRASIL, Cristina Índio do. Em 6 anos, mil pessoas foram vítimas de bala perdida no Rio de Janeiro. **Agência Brasil**, Brasília, 11 jan. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2023-01/em-6-anos-mil-pessoas-foram-vitimas-de-bala-perdida-no-rio-de-janeiro#:~:text=Um%20levantamento%20in%C3%A9dito%20realizado%20pelo,%C3%B3bito%20e%20771%20sofreram%20ferimentos>. Acesso em: 11 out. 2023.

BRUM, Eliane. **Uma duas**. 2. ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2018.

BRUNEL, Pierre; PICHOIS, Claude; ROUSSEAU, André-Michel. **Que é literatura comparada?**. Tradução: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1990.

BUENO, Silveira. **Minidicionário da língua portuguesa**. 2. ed. São Paulo: FTD, 2007.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução: Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, Humberto de. **Grãos de mostarda**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watch. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

CANÉ, Flávia Isis Fortunato. Transgêneros: a busca pela igualdade formal e material no Direito brasileiro. **Brasil Escola**, Goiânia, 2018. Disponível em: <https://monografias.brasilecola.uol.com.br/direito/transgeneros-busca-pela-igualdade-formal-material-no-direito-brasileiro.htm>. Acesso em: 5 out. 2023.

CANDIDO, Antonio. Literatura comparada. *In*: CANDIDO, Antonio. **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

CÂNDIDO, Weslei Roberto; SILVESTRE, Nelci Alves Coelho. O discurso da antropofagia como estratégia de construção da identidade cultural brasileira. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, Maringá, v. 38, n. 3, p. 243-251, 2016. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/31204/pdf>. Acesso em: 11 out. 2023.

CARONE, Modesto. O parasita da família: sobre *A metamorfose* de Kafka. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 12, n. 10, p. 237-243, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/23629>. Acesso em: 11 out. 2023.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.) **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COUTINHO, Eduardo F.. Literatura comparada hoje. *In*: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Estudos comparados**: teoria, crítica e metodologia. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

COUTINHO, Eduardo F.. Literatura comparada e interdisciplinaridade. *In*: OURIQUE, João Luis Pereira; CUNHA, João Manuel dos Santos; NEUMANN, Gerson Roberto (Orgs.). **Literatura**: crítica comparada. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011.

CRIZEL, Rogério de Lima. **Kafka e seus monstros**: ressonâncias (auto)ficcionais em sua obra-prima. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Rio Grande.

CROCE, Benedetto. A “literatura comparada”. Tradução: Sonia Baleotti. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.) **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CUNHA, João Manuel dos Santos. O local da literatura comparada: interdisciplinaridade e intertextualidade. *In*: OURIQUE, João Luis Pereira; CUNHA, João Manuel dos Santos; NEUMANN, Gerson Roberto (Orgs.). **Literatura**: crítica comparada. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011.

DE LGBT a LGBTQIAPN+: entenda o que significa cada letra da sigla e sua evolução. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 jun. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/noticia/2023/06/de-lgbt-a-lgbtqiapn-entenda-o-que-significa-cada-letra-da-sigla-e-sua-evolucao.ghtml>. Acesso em: 7 out. 2023.

DIAS, Paulo Eduardo. Polícia matou 18 pessoas por dia no Brasil; RJ e BA concentram 43% dos casos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 jul. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2023/07/mortes-causadas-por-policiais-caem-1-no-brasil-rj-e-ba-concentram-43-dos-casos.shtml>. Acesso em: 11 out. 2023.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. 1.ed. São Paulo: Ática, 2007.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Notas do subsolo**. Tradução: Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre: L&PM, 2013.

ENTENDA o genocídio de Ruanda de 1994: 800 mil mortes em cem dias. **BBC**, São Paulo, [s.d.], 2014. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/04/140407_ruanda_genocidio_ms#:~:text=V%C3%ADdeos-Entenda%20o%20genoc%C3%ADdio%20de%20Ruanda%20de%201994,mil%20mortes%20em%20cem%20dias&text=Em%20apenas%20cem%20dias%20em,independentemente%20da%20sua%20origem%20%C3%A9tnica. Acesso em: 5 out. 2023.

FACCHI, Cleber. Site mostra a origem do seu sobrenome e onde ele é popular. **Exame**, Sumaré, 12 nov. 2015. Disponível em: <https://exame.com/ciencia/site-mostra-a-origem-do-seu-sobrenome-e-onde-ele-e-popular/>. Acesso em: 10 out. 2023.

FACHIN, Patricia; MACHADO, Ricardo. Eleições 2018. A radicalização da polarização política no Brasil. **UNISINOS**, São Leopoldo, 2018. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/583456-eleicoes-2018-a-radicalizacao-da-polarizacao-politica-no-brasil-algumas-analises-entrevistas-especiais>. Acesso em: 11 out. 2023.

FANTÁSTICO. **Memória Globo**, [s.d.]. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/fantastico/>. Acesso em: 11 out. 2023.

FEDACZ, Thiago; MEIRELLES, Simone. Professora Liana Leão é eleita na Academia Paranaense de Letras. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 19 dez. 2022. Disponível em: <https://ufpr.br/professora-liana-leao-e-eleita-na-academia-paranaense-de-letras/#:~:text=A%20professora%20titular%20de%20literaturas,25%20de%20junho%20de%202021>. Acesso em: 7 out. 2023.

FUKS, Rebeca. Abaporu de Tarsila do Amaral: significado da obra. **Cultura Genial**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/abaporu/>. Acesso em: 17 out. 2023.

GENETTE, Gérard. Cinco tipos de transtextualidades, dentre os quais a hipertextualidade. Tradução: Luciene Guimarães. *In*: GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. Tradução. Tradução: Luciene Guimarães. *In*: GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. Extensão. Tradução: Cibele Braga. *In*: GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GIUDICE, Victor. O arquivo. *In*: MORICONI, Italo (Org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

GLOBO Repórter. **Memória Globo**, [s.d.]. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-reporter/>. Acesso em: 11 out. 2023.

GÓES, Maria Cecília Rafael de; CRUZ, Maria Nazaré da. Sentido, significado e conceito: notas sobre as contribuições de Lev Vigostski. **Pro-Posições**, Campinas, v. 17, n. 2(50), p. 31-45, 2006. Disponível em: https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/2365/50_dossie_goes_mcr_et al.pdf. Acesso em: 11 out. 2023.

GOMES, Heloisa Toller. Antropofagia. *In*: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GUITARRARA, Paloma. Trabalho escravo no Brasil atual. **Brasil Escola**, Goiânia, 2022. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/brasil/trabalho-escravo-no-brasil-atual.htm#:~:text=Os%20casos%20de%20trabalho%20escravo,Brasil%20entre%201995%20e%202022>. Acesso em: 7 out. 2023.

GUYARD, Marius-François. Objeto e método da literatura comparada. Tradução: Maria Imerentina Rodrigues Ferreira. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.) **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HAESBAERT, Rogério; MONDARDO, Marcos. Transterritorialidade e antropofagia: territorialidades de trânsito numa perspectiva brasileiro-latino-americana. *GEOgraphia*,

Niterói, v. 12, n. 24, 2010. Disponível em: periodicos.uff.br/geographia/article/view/13602/8802. Acesso em: 17 out. 2023.

HELLER, Erich. **Kafka**. Tradução: James Amado. São Paulo: Cultrix, 1974.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução e prefácio: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent; DÄLLENBACH, Lucian; CONTINI, Gianfranco. **Intertextualidades**. Tradução: Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

JEUNE, Simon. Literatura geral e literatura comparada. Tradução: Beatriz Resende. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.) **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JOBIM, José Luis. **Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações**. Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

JOBIM, José Luis. Literatura nacional e literatura comparada: uma perspectiva brasileira. In: JOBIM, José Luis. **Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações**. Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

JOBIM, José Luis. O canibalismo como apropriação cultural: de *Caliban* ao *Manifesto antropófago*. In: JOBIM, José Luis. **Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações**. Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução, posfácio e notas: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

KAFKA, Franz. **Cartas a Felice**. Tradução do alemão: Pablo Sorozábal. Madri: Nórdica Libros, 2013.

KAFKA, Franz. **Diários (1909-1923)**. Tradução: Sergio Tellaroli. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2021.

KAFKA, Franz. **Die Verwandlung**. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1917.

KAFKA, Franz. **Narrativas do espólio**. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KAFKA, Franz. **O processo**. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

KAFKA, Franz. Preparativos de boda en el campo. *In*: KAFKA, Franz. **Obras completas**: narraciones y otros escritos. Tradução do alemão: Adan Kovacsics, Joan Parra Contreras e Juan José del Solar. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003. v. 3.

KAFKA, Franz. **Um médico rural**. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KNOX, Bernard. Introdução. *In*: HOMERO. **Odisseia**. Tradução e prefácio: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender**: os sentidos do texto. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LA BRUYÈRE, Jean de. **Les caractères** ou les mœurs de ce siècle. Paris: Librio, 2007.

LEÃO, Liana. **A metamorfose do Lívio**. Ilustrações de Taline Schubach. 4. ed. São Paulo: Elementar, 2017.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. (Org.) NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEMAIRE, Gérard-Georges. **Kafka**: biografia. Tradução: Júlia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2006.

LOURENÇO, Frederico. Prefácio. *In*: HOMERO. **Odisseia**. Tradução e prefácio: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.

MATOS, Talliandre. Textualidade. **Brasil Escola**, [s.d.]. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/redacao/textualidade.htm>. 7 out. 2023.

MAZZI, Maria Gloria Cusumano. Intertextualidade e paródia. **Fragmentos**, Florianópolis, v. 22, n. 1, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/31965/26155>. Acesso em: 9 out. 2023.

MENEZES, Pedro. O que é a alienação do trabalho para Marx?. **Toda Matéria**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/alienacao-trabalho/>. Acesso em: 11 out. 2023.

MONTERROSO, Augusto. **La oveja negra y demás fábulas**. Madrid: Alfaguara, 1998.

MOREL, Ana Paula M.. Entre a antropologia e a literatura: a antropofagia de Oswald de Andrade. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 44, n. 2, p. 95-110, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/9081/1/2013_art_apmmorel.pdf. Acesso em: 11 out. 2023.

MOSCA, Paulinho; GUILHERME, Luiz; MARQUES, Marcelo. Uma barata chamada Kafka. *In*: *Inimigos do Rei*. **Inimigos do Rei**. Epic, 1989. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

MUKASONGA, Scholastique. **Baratas**. Tradução: Elisa Nazarian. São Paulo: Nós, 2018.

NABOKOV, Vladimir. **Lições de literatura**. Tradução: Jorio Dauster. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2010.

NITRINI, Sandra. Teoria literária e literatura comparada. **Estudos Avançados**, São Paulo, [s.l.], v. 8, n. 22, p. 473-480, 1994. Disponível em: revistas.usp.br/eav/article/view/9743. Acesso em: 4 set. 2023.

NITRINI, Sandra. O comparatismo franco-brasileiro sob o signo da antropofagia, da transculturação e da transferência cultural. **Ponto-e-vírgula**, São Paulo, v. 13, p. 38-48, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/19538/14467>. Acesso em: 17 out. 2023.

NOLASCO, Edgar César. Literatura comparada hoje: estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada?. **Cadernos de Estudos Culturais**, Campo Grande, v. 1, p. 51-77, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/issue/view/175>. Acesso em: 11 out. 2023.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas**: do pau-brasil à Antropofagia e às utopias. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. v. 6.

NUNES, Danillo. **Franz Kafka**: vida heroica de um anti-herói. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

OVÍDIO. **As metamorfoses**. Tradução: David Gomes Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PAWEL, Ernest. **O pesadelo da razão**: uma biografia de Franz Kafka. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

REMAK, Henry H. H.. Literatura comparada: definição e função. Tradução: Monique Balbuena. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.) **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RIFFATERRE, Michel. L'intertexte inconnu. In: Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge. **Littérature**, n. 41, p. 4-7, 1981. Disponível em: persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330. Acesso em: 11 out. 2023.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução : Julián Fuks. 1. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

ROSENBAUM, Yudith. Invenção e memória na antropofagia oswaldiana. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 46, n. 3, p. 151-160, 2012. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rbp/v46n3/v46n3a10.pdf>. Acesso em: 17 out. 2023.

RUBIÃO, Murilo. Teleco, o coelhinho. *In*: RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A antropofagia e os limites da representação. *In*: SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SELVATTI, Patrick; COSTA, Lara. Vagas de trabalho destinadas ao público LGBTQ+ crescem 2% em dois anos. **Correio Braziliense**, Brasília, 16 jul. 2023. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/euestudante/trabalho-e-formacao/2023/07/5106859-vagas-de-trabalho-destinadas-ao-publico-lgbt-crescem-2-em-dois-anos.html>. Acesso em: 11 out. 2023.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução: Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.

SOLLERS, Philippe. **Théorie d'ensemble**. Paris: Seuil, 2019.

SOUZA, Warley. Abaporu: a obra mais famosa de Tarsila do Amaral. **Brasil Escola**, [s.d.]. Disponível em: [https://brasilescola.uol.com.br/artes/abaporu.htm#:~:text=Abaporu%20%C3%A9%20um%20s%C3%ADmbolo%20do,\(influ%C3%AAncias\)%20na%20cultura%20nacional](https://brasilescola.uol.com.br/artes/abaporu.htm#:~:text=Abaporu%20%C3%A9%20um%20s%C3%ADmbolo%20do,(influ%C3%AAncias)%20na%20cultura%20nacional). Acesso em: 17 out. 2023.

TAJES, Claudia. **Macha**. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2019.

TEXTE, Joseph. Os estudos de literatura comparada no estrangeiro e na França. Tradução: Maria Luiza Berwanger. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.) **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VALÉRY, Paul. *Tel quel*. *In*: VALÉRY, Paul. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 1960. v. 2.

VARGAS NETTO, Sebastião Leal Ferreira. Antropofagia cultural: momento do pensamento crítico latino-americano. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, São Paulo, n. 17, p. 282-303, 2014. Disponível em: <https://revista.anphlac.org.br/anphlac/article/view/2117/2052>. Acesso em: 11 out. 2023.

VASCONCELOS, Caê. Pelo 14º ano, Brasil é país que mais mata pessoas trans; foram 131 em 2022. **UOL**, São Paulo, 26 jan. 2023. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2023/01/26/mortes-pessoas-trans-brasil-2022.htm>. Acesso em: 6 out. 2023.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. A intertextualidade nos estudos clássicos. **Revista da ANPOLL**, Brasília, n. 6/7, p. 81-87, 1999. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/325/337>. Acesso em: 17 out. 2023.

VERISSIMO, Luis Fernando. A metamorfose. *In*: VERISSIMO, Luis Fernando. **O gigolô das palavras**. 10 ed. Porto Alegre: L&PM, 1993.

VERISSIMO, Luis Fernando. Metamorfose. *In*: COSTA, Flávio Moreira da (Org.). **Os 100 melhores contos de humor da literatura universal**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

ZHIRMUNSKY, Victor M.. Sobre o estudo da literatura comparada. Tradução: Ruth Persice Nogueira. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.) **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. Tradução: Maria Lúcia Rocha-Coutinho. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.) **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WELLEK, René. O nome e a natureza da literatura comparada. Tradução: Marta de Sena. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.) **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.